# Renesanso menas

Peter Murray, Linda Murray





ANTONELLO DA MESSINA *Šv. Jeronimas savo dirbtuvėje*

Peter Murray, Linda Murray

# RENESANSO MENAS



R. PAKNIO LEIDYKLA




Knyga išleista
Atviros Lietuvos fondui
parėmus

Vertė
IRENA JOMANTIENĖ

Redaktorius
PETRAS KIMBRYS

Konsultavo
GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

Versta iš:
Peter and Linda Murray. *The Art of the Renaissance.* 1997. – Thames and Hudson Ltd, London



ISBN 9986-830-43-5
Spausdinta Singapūre

## Turinys

Leidėjai dėkoja visiems muziejams, galerijoms bei privatiems kolekcininkams už maloningą leidimą šioje knygoje reprodukuoti jiems priklausančius meno kūrinius. Jie dėkingi ir „The Viking Press Inc." už leidimą p. 8 ir 12–14 pacituoti *The Portable Renaissance Reader* / Edited by Ross and McLaughin, New York, 1958. Ištraukos iš Alberti *Apie tapybą* p. 116 cituojamos iš Johno R. Spencerio vertimo (Routledge and Kegan Paul Ltd., London, 1956), išleisto Routledge and Kegan Paul Ltd., London, 1956, o p. 15 citata – iš kn. W. K. Ferguson. *The Renaissance.* Henry Holt and Co. Inc., New York, 1940.

## Pirmas skyrius

Žodis *renesansas* paprastai suprantamas nesunkiai, tačiau nedaugelis stengiasi jį tiksliai apibrėžti. Ši knyga skirta beveik vien ankstyvajam Renesansui: joje nagrinėjama, kaip formavosi meninis stilius, pasiekęs viršūnę Leonardo da Vinci, Michelangelo ir Raffaello kūriniuose ir iki šių dienų išlikęs estetinės kokybės grynumo matu. Paprastai manoma, kad šis laikotarpis anksčiau negu kitur prasidėjęs Italijoje, XV a. arba tam tikru XIV a. momentu, galbūt pradžia sutampantis su Giotto (m. 1337) veikla ir pasibaigęs XVI a., jau mirus Raffaello (1520), bet tikrai anksčiau negu mirė Tintoretto (1594). „Renesansas" reiškia „atgimimas", ir galima neabejoti, jog XV ir XVI a. italai manė, kad jų laikai nepalyginti pranašesni už visus praėjusius amžius nuo pat Romos imperijos žlugimo (prieš tūkstantmetį); tam pritarė ir daugelis vėlesnių kartų. Literatūros ir meno atbudimo iš tūkstantmečio miego idėja priklauso italams, ir tai puikiai paliudija Marsilio Ficino, 1492 m. laiške Pauliui iš Midelburgo (*Middelburg*) svarstęs: „Šis šimtmetis, nelyginant aukso amžius, iškėlė į dienos šviesą jau beveik visai sunykusius laisvuosius menus: gramatiką, poeziją, skulptūrą, architektūrą, muziką, senovišką giedojimą pritariant Orfėjo lyra, – ir visa tai įvyko Florencijoje. Vėl atgavęs Antikos žmonių taip gerbtus, bet paskui pamirštus dalykus, šis amžius sujungė išmintį su iškalba, atsargumą su karyba, ir tai aiškiausiai įkūnyta Urbino kunigaikščio Frydricho (*Federigo*) asmenyje, nelyginant visa būtų paskelbta pačiai Paladei dalyvaujant... Per jūsų asmenį, mano brangusis Pauliau, šis amžius ištobulino astronomiją, o Florencijoje iš užmaršties tamsos prikėlė Platono mokymą..." Dar pusamžiu anksčiau panašias mintis buvo piršęs Lorenzo Valla, liaupsinęs lotynų kalbos tobulumą: „Lotyniškumo garbė buvo palikta rūdims ir pelėsiams sunaikinti. Išmintingi vyrai nesutaria, kodėl taip atsitiko. Aš nė vieno nuomonės neatmetu, nė vienos nė neremiu, tačiau drįstu blaiviai teigti, kad

visi menai, artimiausiai susiję su laisvaisiais menais, tapyba, skulptūra, lipdyba ir architektūra, taip ilgai ir smarkiai smuko, kad beveik išnyko sykiu su literatūra, o šiame amžiuje vėl buvo prikelti gyvenimui, taip pagausėjus gerų menininkų ir dabar suklestėjusios literatūros specialistų..." Taigi Renesansas buvo suvokiamas kaip geros lotyniškosios literatūros ir vaizduojamosios dailės atgimimas. Akivaizdžiai ypatingą reikšmę gerai lotynų kalbai to amžiaus žmonės teikė pirmiausia dėl to, kad ji buvo įsigalėjusi kaip bendra visų išsilavinusių žmonių kalba; kiekvienoje šalyje bent nedidelis nuošimtis žmonių mokėjo lotyniškai. Kita, mažiau akivaizdi priežastis buvo naujų Europos valstybių atsiradimas: kai kurios jų, pvz., Prancūzija ir Anglija, susiformavo kaip centralizuotos monarchinės valstybės, kitos, pvz., dauguma Italijos valstybėlių, buvo nepriklausomos pirklių bendruomenės. Šioms valstybėms reikėjo profesionalios administratorių klasės, kuri turėtų gerus vis dar galiojusios Romos teisės pagrindus. Norom nenorom šiems teko imtis naujoviškų pasaulietinių studijų, o jų, kaip ir profesionaliosios dvasininkijos studijų, pagrindas buvo lotynų kalba.

Dailininkas Giorgio Vasari, 1550 m. parašęs pirmą svarbią meno istorijos knygą (ji susilaukė tokio pasisekimo, kad su daugybe papildymų buvo pakartotinai išleista 1568 m.), irgi pritarė antikinių menų atgaivinimo po ilgo Viduramžių miego idėjai. Jo knygos *Žymiausių tapytojų, skulptorių ir architektų gyvenimai* įžangoje randame tokių teiginių: „Idant aiškiau suprastumėte, ką vadinu „senu", o ką – „antikiniu", „antikiniai" buvo darbai, sukurti Korinte, Atėnuose, Romoje ir kituose garsiuose miestuose iki Konstantino valdymo ir siekiantys Nerono, Vespasiano, Trajano, Hadriano ir Antonijaus amžius. „Senieji" meno kūriniai sukurti po šv. Silvestro popiežiavimo laikų keleto išlikusių graikų, kurie buvo veikiau dažytojai negu tapytojai. <...> Mat prasidėjęs nuo menkniekių menas pasiekė didžiausių aukštumų tik tam, kad iš tos kilnios padėties nusmuktų iki pačios niekingiausios. Tai matydami, menininkai gali suvokti mūsų aptariamų menų prigimtį: šie, kaip ir kiti menai, niekuo nesiskiria nuo žmonių, jie gimsta, auga, sensta, miršta. Tuomet jie geriau supras ir tai, kaip tas menas mūsų laikais prisikėlė ir pasiekė tokio pat tobulumo..."

XIX amžius pritarė šiam savikliovos nestokojančiam požiūriui, ir 1855 m. pirmą kartą randame panaudotą žodį „Renesansas", kuriuo prancūzų istorikas Michelet kaip būdvardžiu apibrėžia visą istorinį tarpsnį, neapsiribodamas vien lotyniškosios literatūros atgimimu ar klasikinių šaltinių įkvėptais menais. Labai greitai, tiksliau – 1860 m., šis laikotarpis apsigaubė tikrus nuopelnus šiek tiek pranokstančiu spindesiu, kuris neišblėso ligi šiol; tuomet visi italai tapo įsikūnijusiais *virtù* („dorybės") pavyzdžiais, visi valstybės veikėjai – Machiavelli sekėjais, o visi popiežiai arba pabaisomis kaip Aleksandras VI, arba apšviestaisiais kaip Julijus II ir Leonas X. Pasirinkimas iš šių dviejų kategorijų neretai būdavo susijęs su konkretaus istoriko politinėmis ir religinėmis simpatijomis. Nepranokstamą paminklą tokiam požiūriui paliko Jacobas Burckhardtas veikale *Renesanso civilizacija Italijoje*; ši 1860 m. išleista knyga tebėra įtakinga. Po jos anglų skaitytojams buvo pateikta dar labiau šį požiūrį sustiprinęs Johno Addingtono Symondso *Renesansas Italijoje.* Abiejose knygose pateikiama į romantizavimą linkusi šio tarpsnio interpretacija, o per kraštus besiliejantis itališkas temperamentas retsykiais priimamas pernelyg tiesmukai; tai davė tokius analizės rezultatus, kokie būtų nustebinę net pačius pagrindinius veikėjus. Symondso temperamentas ir auklėjimas beveik radikaliai prieštaravo visoms Italijos civilizacijos vertybėms, todėl jo pozicija išsyk užkirto jam kelią teisingai suprasti Renesansą, bet tos pačios silpnybės įgalino jį parašyti įžvalgią Michelangelo biografiją ir perprasti kai kuriuos šio keisto genijaus asmenybės aspektus.

Burckhardto mokiniui ir sekėjui Heinrichui Wölfflinui kai kuriais atžvilgiais labiau pasisekė. Jo *Klasikiniame mene*, pirmą kartą išleistame 1899 m., Italijos Renesansas nagrinėjamas tik formaliuoju aspektu – taip atliktos jo analizės tikriausiai ligi šiol niekas nėra pralenkęs. Antra vertus, Wölfflinas nė nebandė aiškinti šio istorinio tarpsnio meno kaip nors kitaip negu estetinio įkvėpimo rezultato, tačiau trumparegiška būtų manyti, kad taurus ir iki širdies gelmių jaudinantis vėlyvųjų Michelangelo *Pietų* liūdesingumas arba Donatello *Magdalenos* dvasinis virpulys (*il. 2*) buvo įkvėpti tik deramos formos paieškų. Toks Renesanso pagrindinio įkvėpimo šaltinio neigimas prilygsta dabartiniam neteisingam

žodžio *humanizmas* vartojimui, tačiau tikra yra tai, kad XV ir XVI a. Italijos menas, net pasirinkęs „klasikinį“ siužetą, auga iš krikščioniškos dirvos ir išlaiko krikščionišką prasmę. Yra įrodyta, kad net Botticelli *Pavasario alegorijoje* (*il. 1*) slypi tegu ir ezoterinė, įmantri, tačiau krikščioniška potekstė; ir jau nė kiek neabejotina, kad Masaccio ir Donatello, Piero della Francesca ir Bellini kūrė tiesiogiai ar pagal potekstę krikščioniškus kūrinius ir tuo nesiskyrė nuo Fra Angelico ar Michelangelo. Tačiau dar prieš šimtmetį buvo manoma, kad Botticelli, nutapęs *Veneros gimimą* (*il. 190*), arba Alberti, veikale *Apie architektūrą* (*De re aedificatoria*) kalbantis apie „šventyklas“ ir „dievus“, taip pat poetai humanistai, rašę apie Marsą ir Venerą arba rimtai traktavę astrologiją, – kad visi šie jautrūs ir išsilavinę asmenys buvę naujieji pagonys, kuriems magėjo platinti netikėjimą ir sekti (tik labai nerangiai) Julijono Atsimetėlio pėdomis. Šią painiavą sustiprino ir šiuolaikinis neteisingas žodžio *humanizmas* vartojimas, suteikiant jam „ne dieviškumo“ prasmę bei suvokiant šį reiškinį kaip religijos pakaitą, žmogų paverčiantį ne tik visų daiktų matu, bet ir galutiniu tikslu. Šitaip šiuolaikiniai ateistai rūpinasi įgyti neteisėtų protėvių Pico della Mirandolos ar Marsilio Ficino asmenyje.

Iš tiesų Renesanso humanizmas buvo *humanitas*, o šį žodį iš Cicerono ir Aulo Gelijaus perėmė Leonardo Bruni ir pritaikė humanitarinėms, t.y. „žmogaus orumo vertoms“, studijoms pavadinti. (Humanitarinėmis Škotijos universitetuose iki šiol tebevadinamos lotynų ir graikų literatūros studijos.) Žinoma, tie mokslai skyrėsi nuo teologijos studijų, tačiau skirtumas nebūtinai reiškia priešpriešą, todėl svarbu suvokti, kad naujas pasaulietinis mokslas veikiau susiformavo greta senųjų dvasininkijos studijų, o ne sudarė priešišką stovyklą. Kai kurie pasaulietiniai mokslai, kaip antai teisė ar medicina, nebuvo nauji, tačiau nauja buvo naujame kontekste studijuojama kalba, literatūra ir filosofija. Tai iš dalies paaiškina, kodėl Antika buvo liaupsinama kaip herojų laikai ir ypatingai gerbiami didieji lotynistai: teologijoje ar medicinoje humanistai buvo savamoksliai, bet gramatikoje, retorikoje, poezijoje, istorijoje, lotynų (ir kai kurių graikų) autorių studijose – smalsūs profesionalai. Trokšdami atkurti antikinę išmintį ir elegantišką prozą, jie išrado teks-



1 BOTTICELLI *Pavasaris*

to kritiką ir filologiją. Suprantama, jie dažnai cituodavo klasikinius autorius, tačiau griežtai neskirstė klasikų į krikščionis ir pagonis (išskyrus tai, kad Cicerono lotynų kalba buvo vertinama labiau už šv. Jeronimo). Šiuolaikinis humanizmo istorikas P.O. Kristelleris knygoje *Renesanso mintis: klasikinės, scholastinės ir humanistinės srovės* taip rašė: „Nesunku suprasti, ką religinių įsitikinimų Renesanso humanistui reiškė pulti scholastinę teologiją ir skelbti sugrįžimą prie biblinių bei patristinių šaltinių. Tai reiškė, kad šie šaltiniai, patys savaime buvę antikinės kultūros produktas, traktuojami kaip krikščioniška klasika, gerbiami ir laikomi tokiu pat autoritetu, kaip klasikinės Antikos kūriniai, kad jiems taikomi tokie pat istorijos ir filologijos mokslų metodai“. Visa tai puikiai tinka ir Renesanso dailininkams. Donatello veikiausiai būtų geriausias pavyzdys, tačiau ir daugumai garsiausių XV a. kūrėjų ankstyvasis krikščioniškas ir vėlyvasis Romos imperijos menas buvo įkvėpimo šaltinis ir pavyzdys, o ankstyvasis krikščioniškas menas, pasižymėjęs dramatiškumu

bei ekspresyvumu, buvo populiaresnis už nuosaikesnį plastiškesnių formų Augusto laikų stilių.

Nors nuo Antikos laikų išlikęs Vitruvijaus vadovėlis architektams žinotas bent nuo XV a. antro dešimtmečio, jo tekstas buvo toks miglotas, kad jo mažai kas paisė, ir iš tiesų visą XV amžių architektūra stebėtinai išvengė tikslaus išlikusių Antikos statinių imitavimo. Tikrasis Antikos kultas, atnešęs labai tikslaus imitavimo bangą, prasidėjo ne anksčiau kaip pačioje XV a. pabaigoje.

Poggio Bracciolini, kaip manoma, vėl atradęs Vitruvijaus rankraštį Šveicarijos Šv. Galo vienuolyne, parašė taurų traktatą, apraudantį Romos griuvėsius ir apmąstantį likimo nepastovumą; jame puikiausiai pagauta Romos praeities nostalgija ir geriausių XV a. protų pasiilgtoji romantiška aukso amžiaus vizija, kurią jie vylėsi prikelsią Italijos žemėje. 1430 m., kai, be Brunelleschi, Donatello ir Michelozzo, Florencijoje beveik niekas nebuvo rimtai bandęs atkurti tikrų romėnų architektūros formų, Poggio rašė: „Neseniai... Antonio Lusco ir aš... žvalgėmės po apleistą miestą, ir mūsų širdis apėmė nuostaba, mąstant apie nuniokotus statinius bei antikinio miesto griuvėsių plotus, ir vėl apie iš tiesų stulbinantį, šiurpulingą didžiosios imperijos žlugimą bei apgailėtiną likimo nepastovumą. Ir, kiek laiko taip žvelgęs, dūsaudamas lyg amo netekęs, Antonio pareiškė: „O Poggio, kaip smarkiai skiriasi šie griuvėsiai nuo tos Kapitolijaus kalvos, kurią mūsų Vergilijus liaupsino žodžiais: „dabar auksu žibanti, kadaise dygiais erškėtynais pasišiaušusi"! Kaip teisingai padarytume, apversdami šias eilutes ir sakydami: „kadaise auksu žibėjusi, dabar erškėčiais ir dagiais apaugusi". Tačiau negalėtume palyginti baisaus šio miesto sugriovimo su sunaikinimu kitų miestų; ši nelaimė baisesnė už visiems kitiems miestams kliuvusią vargingą dalią...

Ir kaip negedėti miesto, davusio tiek garsių vyrų ir imperatorių, tiek karvedžių, išugdžiusio tiek puikių valdytojų, įskiepijusio didžiąsias vertybes, globojusio kilnius menus, skleidusio karinę discipliną, gyvenimo ir moralės tyrumą, teisės įstatymus, visų dorybių pavyzdžius, teisingo gyvenimo patirtį. Viską niekais verčiantis neteisingasis likimas ne tik atėmė iš pasaulio valdovės imperiją ir buvusią didybę, bet ir pažemino



2 Donatello
*Magdalena*

iki niekingiausios tarnystės, ir tik šio nusmukdyto bei subjauroto miesto griuvėsiai beliudija buvusią didybę ir orumą…

O iš šio miesto statinių, viešųjų ir privačiųjų, regis, ėjusių lenktynių su pačia amžinybe, vienų dabar visai nebeliko, kiti apgriauti ir nuniokoti, o juk manyta, kad likimas juos aplenks…“

Tuomet aš atsakiau: „Gal tu ir stebėsies, Antonio… Juk iš visų viešųjų ir privačiųjų šio kadaise laisvo miesto namų liko tik keletas griuvėsių.

Štai ant Kapitolijaus kalvos išliko dviejų aukštų arkados, įkomponuotos į naują statinį, dabartinę druskos saugyklą... tai konsulai K. Lutacijus (*Q. Lutatius*), K. F. (*Q. F.*) ir K. Katulas (*Q. Catulus*) padėjo šiuos pamatus ir pastatydino *Tabulariumą*, ir statinys šis gerbtinas dėl jo senumo...

Tegul tai pasirodys banalu, tačiau mane šitai labai jaudina, nes prie šių paminklų galiu pridėti... tik šias penkias marmuro statulas: keturios – Konstantino pirtyse, dvi jų stovi šalia arklių – tai Fidijo ir Praksitelio kūryba, – dvi atsirėmusios, o penktoji – Marso forume... Esama tik vienos auksuotos bronzinės raitelio statulos, kurią Laterano bazilikai dovanojo Septimijus Severas...

Ši Kapitolijaus kalva, kadaise buvusi Romos imperijos galva ir centras, viso pasaulio citadelė, prieš kurią drebėjo kiekvienas karalius ir kunigaikštis, papuošta daugelio didžių tautų dovanomis ir grobiais, viso pasaulio garsenybėmis, dabar visų palikta ir sugriauta, o jos senasis būvis taip pasikeitęs, kad senatorių suolelių vietą užėmė vynuogienojai, o Kapitolijus tapo purvo ir nešvarumų kaupykla..."

Taigi Romos šešėlis visada krito ant humanistų Italijos, todėl kiekvienas rašytojas, menininkas ar mecenatas, prisidėjęs prie literatūros ir menų gaivinimo, jau užsitikrindavo sau amžinybę. Taigi praėjus apie trisdešimt metų po to, kai Poggio taip apraudojo Romą, popiežių istorikas Platina užrašė, jog Mikalojus V, pats buvęs tikras humanitaras, „pradėjo statydinti didžiulį skliautą Šv. Petro bazilikos apsidei, populiariai vadinamai tribūna, kuri bažnyčiai suteikė didybės ir padėjo sutalpinti daugiau žmonių. Jis atstatė Milvijaus tiltą ir pastatydino karališkas patalpas Viterbo pirtims. Jo potvarkiu beveik visos Romos gatvės buvo išvalytos ir išgrįstos". Platina rašo, kad šventą šio popiežiaus kapą puošiantis įrašas labai tinkamas: „Čia ilsisi kaulai penktojo popiežiaus Mikalojaus, tau, o Roma, aukso amžių sugrąžinusio".

Paprastai aristokratų bendruomenės būna linkusios ieškoti savo protėvių laimėjimų; Renesanso italai žvelgė dar giliau istorijon, kol savo dvasinius protėvius surado antikinėje Romoje. Taip buvo dėl to, kad jie žinojo siekią dalykų, kurių jokia feodalinė visuomenė nesupras, o ką jau kalbėti apie tai, kad galėtų juos pralenkti. Šiuolaikinė visuomenė su jos

įvairiausių lygių vadybiniais, kapitalistiniais ir politiniais aspektais atsirado Italijoje vėlyvaisiais Viduramžiais. Didžioji XIV a. schizma ir popiežių ištrėmimas į Avinjoną reiškė, kad bent viena didžioji centrinė (bet ne paveldima) valdžia pasitraukė iš Italijos scenos, ir oligarchinės Florencijos ir Venecijos visuomenės galėjo įsitvirtinti kaip pagrindinė Italijos jėga: Venecija lyderiavo laivyboje ir žvejyboje, Florencija – finansuose. Florentiečiai, turėję įgūdžių bankų operacijų ir stambaus masto tarptautinės, daugiausia vilnos, prekybos srityse, kasdien sudarinėjo sandorius su Anglija ir Burgundija, o tai reiškė, kad Florencijos valdančiosios klasės išsilavinimo ir kultūros vidurkis buvo labai aukštas. Šios klasės galiausiai tapo naujo humanistinio meno globėjais ir rėmėjais, o atėjus laikui sudarė tą auditoriją, kuri pirko knygas, po spaudos išradimo tapusias prieinamas visiems; jie daug laisviau negu aristokratija galėjo išnaudoti savo sugebėjimus, nes anie buvo pririšti prie Bažnyčios arba gana brutalios karinės karjeros. „Medici šeima davė daugybę kultūringų bankininkų ir vilnos pirklių, politiką su polinkiu Platono filosofijai, kunigaikštį poetą, du popiežius ir kondotjerą.“

Daugybė Italijos tapybos mokyklų buvo nulemtos kiekviename mieste skirtingų veiksnių; pvz., Venecija, turėjusi interesų Rytuose, žinoma, buvo daug bizantiškesnė negu Florencija. Florencija, nuo 1434 m. faktiškai valdoma Medici šeimos, buvo Renesanso branduolys, iš dalies – dėl savo ekonominės galios ir stabilumo. Vos žlugus 1494 m. Medici šeimai, lyderiauti ėmė Roma, dabar vėl tapusi atjaunėjusios ir sustiprėjusios popiežiaus institucijos buveine. Julijaus II (1503–1513) valdymo metai buvo vienas didingiausių humanizmo kultūros tarpsnių. Vis galingesnės darėsi naujosios tautinės valstybės, pirmiausia Prancūzija ir Anglija, ir 1494 m. prancūzai sužinojo, kaip lengva užgrobti Italiją bei pavergti atskiras valstybėles; italai per vėlai pasisavino vienybės pamokas, ir po pasibaisėtino 1527 m. Romos plėšimo Prancūzija su Ispanija susikovė dėl teisės dominuoti sukrėstame pusiasalyje. Iki pat XIX a. pabaigos italams nebeteko džiaugtis laisve bei teise patiems spręsti savo likimą, nors XVI a. jie ir toliau buvo pasaulio kultūriniai lyderiai, o XVII a. didžiulių dvasinės kontrreformacijos pajėgų centras buvo Roma.

XV a. Burgundijos istorija beveik visiškai priešinga. Tarp Prancūzijos ir imperijos suspaustos mažos kunigaikštystės gyvybingumas priklausė nuo Briugės (*Bruges*), o vėliau ir nuo Antverpeno uostų, taip pat nuo vilnos prekybos su Anglija ir Italija. Norėdami išsaugoti nepriklausomybę, Burgundijos kunigaikščiai – nuo Jono Bebaimio, kurį 1419 m. nužudė prancūzai, iki Karolio Drąsiojo, 1477 m. žuvusio mūšyje su šveicarais, išspaudė kiek įmanydami iš savo feodalinių ir aristokratiškų pretenzijų, vis tikėdamiesi, kad Burgundija tikrai taps Vidurio karalyste, kokia ji buvo pasišovusi tapti. 1429 m. įkurtas Aukso vilnos ordinas – geras feodalinės pompastikos panaudojimo politiniais tikslais pavyzdys – buvo griežtai aristokratiška elitinė organizacija, nusileidusi tik Keliaraiščio ordinui. Kunigaikščiai parodė ir apdairumo, išlaikydami kai kurias nepatogias sąjungas, daugiausia su anglais, nes jiems reikėjo šių vilnos ir atsispirti prancūzams, kurių puldinėjimo Burgundija bijojo. 1468 m. kunigaikščio Karolio Drąsiojo santuoka su Margarita Jorkiete irgi buvo šios politikos dalis, tačiau viskas žlugo, Karoliui žuvus Nansi (*Nancy*) nuo Prancūzijos karaliaus Liudviko XI sąjungininkų šveicarų rankos. Galiausiai Burgundija atiteko imperijai, o Karoliui V prie imperijos prijungus Ispaniją, Burgundija buvo viena XVI a. prancūzų ir ispanų kovų Italijoje priežasčių.

## Antras skyrius

Visai nekeista, kad naujas meno stilius gyvuoja drauge su senuoju, kol galiausiai jį pakeičia; tokio sugyvenimo ryškų pavyzdį paliko ankstyvosios impresionizmo kovos. Tąsyk naujos idėjos, iš pradžių susidūrusios su stipriausiu pasipriešinimu, per pusę amžiaus taip įsitvirtino, jog tapo visuotinai priimtu akademiniu stiliumi, o jį vėliau irgi išstūmė naujas požiūris. XV a. pirmame ketvirtyje Florencijos mene buvo susidariusi itin įdomi padėtis, kai tradicines formas bandė įveikti ne vienas, bet du nauji stiliai. Jau prieš šimtmetį humaniškesnė Giotto vizija Vakarų Europos menui buvo įliejusi šviežio kraujo. Jo biblinėms bei šventųjų gyvenimo scenoms būdingi personažų dramatiški gestai ir išraiškingi veidai, tartum gyvos iškyla su atviru natūralizmu nutapytos veikėjų figūros. Giotto žengė milžinišką žingsnį žmogaus kūno vaizdavimo technikoje, pasiekdamas nuo Antikos laikų neregėto realizmo. Tapytojas gausiai sėmėsi įkvėpimo iš skulptūros, jo ištikimybės natūrai pirmtakai buvo Nicola ir Giovanni Pisano, kurių skulptūras įkvėpė antikinis menas.

Nuo XIV a. pradžios Italijos vaizduojamieji menai buvo susiję, viena vertus, su Romos meno paveldu, kita vertus, su dramatinėmis galimybėmis, glūdinčiomis krikščioniškose temose. 1348 m. juodoji mirtis – maras nutraukė Giotto pradėtą sąjūdį, paskui jo idėjos atgimė tik XV a. pradžioje. XIV a. pabaigos dailė buvo itin reakcinga, iš dalies dėl maro, o iš dalies, matyt, dėl to, kad nė vienas reikšmingesnis menininkas neišgyveno epidemijos. Pačiame amžiaus gale šis debesis šiek tiek prasisklaidė, ir Dižone (*Dijon*) įsikūrusiame Burgundijos dvare pasigirdo nauja – gyvenimo ir šio pasaulio tuštybių džiaugsmą skelbusi gaida. Stilistinių naujovių šis menas veik neatnešė, tačiau atvėrė duris naujam požiūriui į pasaulį – linksmesniam, rafinuotesniam, sąmoningai elegantiškam ir net likusiam į prabangą. Jis greitai tapo madingas ir tuoj pat paplito Prancūzijoje bei Italijoje.

Šio stiliaus, dažnai vadinamo tarptautine gotika, būdingi pavyzdžiai – du darbai, sukurti Burgundijos dvarui. Pirmasis jų – altoriaus paveikslas, veikiausiai vienintelis išlikęs Melchioro Broederlamo kūrinys iš daugelio, XIV a. paskutinį dešimtmetį jam užsakytų Šanmolio (*Champmol*) kartūzų vienuolyno netoli Dižono. Įkurtas Burgundijos kunigaikščių, šis vienuolynas turėjo tapti šeimos amžino poilsio vieta, todėl jį puošiant rodytas nepaprastas dosnumas. Broederlamo kūrinį sudaro pora keistos formos sąvarų, rėminančių drožinėto medžio altorių. Vidinėje kiekvienos sąvaros pusėje nutapyta po porą siužetų: kairėje – *Apreiškimas Švč. Mergelei Marijai* ir *Marijos apsilankymas pas Elzbietą*, dešinėje – *Jėzaus paaukojimas šventykloje* ir *Bėgimas į Egiptą* (*il. 3*). Subtilūs ir trapūs, ryškiomis, aiškiomis spalvomis nutapyti paveikslai sklidini vėl atbudusio jautrumo natūraliai detalei: autorius pastebėjo ir šviesą, žaidžiančią ant uolų ir gėlių, ir būreliais skraidančių paukščių tapybiškumą, dantytas kalnų viršūnes papuošė mažytėmis pilimis su bokštais, net parodė, kokiomis plytelėmis iškloti pastatai, kur sėdi Švč. Mergelė Marija, laukdama savo angeliškojo svečio, ir kur Kūdikėlis Kristus įteikiamas Simenonui. Apie Broederlamą žinoma nedaug. Kilęs iš Ipro (*Ypres*), nuo 1385 m. minimas kaip Burgundijos kunigaikščio Pilypo Narsiojo dailininkas, visų darbų meistras. Jis dekoravo Edeno (*Hesdin*) pilį, kūrė grindų plytelių piešinius, tapė altorių paveikslus. Nieko nežinoma apie jo mokymąsi, ir, be mecenatų vardų, žinomi vos keli gyvenimo faktai: 1390–1395 m. jis buvo Paryžiuje, mirė apie 1409 m. ar vėliau. Tačiau jo išlikusių kūrinių panašumas į Giotto ir tokių Sienos tapytojų kaip Simone Martini ir brolių Lorenzetti negali būti atmetamas kaip tariamas, kartais mene pasitaikantis sutapimas; šie kūriniai atsirado veikiami tos pačios, kultūroje ir mąstyme plačiai paplitusios skvarbios srovės. Šiuo atveju tai veikiau liudija, jog idėjos sklido iš Italijos į Avinjoną, nes šis miestas, septyniasdešimt metų išbuvęs popiežiaus dvaro būstine, tapo itališkų idėjų platinimo centru. Kartu su Italijos čia taip pat skverbėsi gotikinės Šiaurės įtaka, o susiliejus Pietų ir Šiaurės tendencijoms užderėjo geriausi tarptautinės gotikos vaisiai.

Kupolu dengtas pastatas greta kambarėlio, kuriame sėdi apreiškimą patyrusi Švč. Mergelė Marija, gilyn tolstanti kambarių erdvė, subtilus



3 Melchior Broederlam *Jėzaus paaukojimas šventykloje* ir *Bėgimas į Egiptą*, Dižono altoriaus paveikslo fragmentas

masverkas, plonytės kolonėlės, centrinė erdvė, kurioje Jėzus įteikiamas kunigui, ir net kulisinė peizažo kompozicija su takeliu, vingiuojančiu tarp įstrižų uolų masių, kuriant nutolimo gilyn įspūdį, – visa liudija, kad Broederlamas buvo susidūręs su Italijos tapyba. Tik jis itališkas formas transformavo į šiaurietiškesnes, pridurdamas tapybiškų detalių iš apokrifinių evangelijų – populiaraus linksmų istorijų ir fantastiškų priedų prie griežto Evangelijos pasakojimo rinkinio, pagyvinančio vaizdą žaviomis detalėmis, bet ir susilpninančio paveikumą, nes paprastos dogminės Naujojo Testamento temos pakeičiamos tapybiškais nuotykiais.

Vienas konsultantų, vertinusių Broederlamo altoriaus sąvaras, buvo Clausas Sluteris. Tam pačiam vienuolynui Sluteris sukūrė pagrindinę



4 Claus Sluter *Burgundijos kunigaikštis Pilypas ir jo šventasis globėjas*



5 Claus Sluter *Švč. Mergelė Marija*

portalo skulptūrų grupę, vaizduojančią kunigaikštį Pilypą (*il. 4*) ir kunigaikštienę, jų šventųjų globėjų pristatomus dvigubų durų tarpustaktyje stovinčiai Švč. Mergelei Marijai (*il. 5*). Tikroviškos, realios, gyvai perteiktų portretinių bruožų, susisupusios į tūringas gražiai krintančių apdarų klostes, keturios kunigaikščių donatorių ir jų šventųjų globėjų figūros užpildo įžambius angokraščius ir apremina duris. Tarpustaktyje stovinti Švč. Mergelė Marija žvelgia į Kūdikėlį, giliomis, ritmiškomis sunkaus apsiausto klostėmis apgaubtas jos kūnas pasisukęs priekiu, o ištiesta ranka ir judesys, kuriuo Marija prilaiko į klubą atremtą Kūdikėlį Kristų, sukuria monumentalios didybės ir švelniausio grakštumo įspūdį. Šiame vienuolyne buvo dar vienas Sluterio šedevras – *Mozės šulinys*. Per Prancūzijos revoliuciją jis nukentėjo, viršutinis Krucifiksas buvo



6 Claus Sluter *Mozė*
iš *Mozės šulinio*

beveik visai sunaikintas, iš visos kompozicijos liko tik pjedestalą juosusių šešių pranašų grupė (*il. 6*). Pranašų figūros stulbina atida natūrai ir sąmoningu monumentalumo siekimu, sustambinant figūrų formas ir apibendrinant blaškančias detales. Jei šias skulptūras lygintume su subtilia Broederlamo tapyba, pasižyminčia detalių gausa ir jų užbaigtumu, pastebėtume tą patį kontrastą, kuris krinta į akis, palyginus Gentile da Fabriano ir Masaccio kūrybą bei stebinančią paralelę su po kelerių metų pasirodysiančiu Florencijos menu.

Turbūt sėkmingiausias ir garsiausias iš tarptautinei gotikai priskiriamų kūrinių yra *Turtingųjų valandų* (*Très Riches Heures*) rankraštis, skirtas Berio (*Berry*) kunigaikščiui – Prancūzijos Karolio VI dėdei ir Burgundijos Pilypo Narsiojo broliui. Didžiąją šio rankraščio dalį užbaigė

broliai Polas, Hennequinas ir Hermanas de Limbourgai (*il. 7*). Šis trejetas pirmą kartą minimas dar vaikystėje 1400 m. Burgundijos kunigaikštystės įrašuose, tad visai nekeista, kad Broederlamo altoriaus sąvarų ir Limbourgų iliuminacijų stiliai tokie artimi. Šios miniatiūros – dvaro meno pavyzdžiai, jų turinys perteiktas truputį patobulintu ir įmantresniu stiliumi, bet iš esmės senamadiškas jo pagrindas daro šią manierą gerai pažįstamą, todėl ir visiems priimtiną. Lieknos elegantiškos figūros besvorės, menininkui labiau magėjo sugaudyti prašmatnių kostiumų įmantrybes, o dėl figūrų trimatiškumo jis nesuko sau galvos. Apdarai, ypač damų skrybėlės, atspindi naujausius vėjus, nes Burgundija tuo metu diktavo madas visai Europai. Arkliai ir šunys nupiešti realistiškai perteikiant detales, tačiau ir žmonių, ir gyvulių figūros įkomponuotos veikiau gobeleną negu trimatę erdvę primenančiame fone; kaip tik tai skiria tarptautinę gotiką nuo herojiškojo stiliaus, siejamo su didžiaisiais XV a. pradžios Florencijos menininkais. Tad nesunku suprasti, kad tokie dekoratyvūs kūriniai buvo labai vertinami turtingų meno mecenatų, menkai išmaniusių ir dar menkiau ėmusių į širdį kilnesnes tapybos ar skulptūros savybes, ir kad toks nesudėtingai patrauklus menas sparčiai plito Europoje.

Kad šis stilius pasiekė Florenciją, liudija Lorenzo Monaco kūrybos raida; jo 1414 m. ir truputį vėlesniuose kūriniuose iš esmės tęsiama Giotto tradicija. Lorenzo, gimęs veikiausiai apie 1370–1372 m., miręs apie 1425 m., buvo Florencijoje apsigyvenęs sienietis ir tapęs kamalduliu Švč. Mergelės Marijos Angeliškosios vienuolyne, garsėjusiame rankraščių iliuminavimo mokykla. Jis buvo tipiškas XIV a. tapytojas, kurio kūriniai rėmėsi Giotto sekėjų įtaka ir XIV a. Sienos menu. Šis tuo metu Florencijoje dominavęs grynai tradicinis stilius regimas dviejuose jo *Švč. Mergelės Marijos vainikavimo* (*il. 10*) variantuose; vienas jų datuojamas 1413 m. (1414 m. pagal šiuolaikinį skaičiavimą), o kitas, labai panašus, veikiausiai tapytas panašiu metu. Abu šie kūriniai yra tipiški *trecento* altorių paveikslai – auksinis fonas ir plokščios figūros, išsiskiriančios fone kaip ryškios dvimatės dekoratyvios spalvų dėmės, erdvė ir kūnų tūriai pažymėti ribotai ir sąlygiškai. Tarptautinės gotikos poveikis akivaizdus Lorenzo *Išminčių pagarbinimo* (*il. 8*) paveiksle; nors ir neda-



7 Broliai Limbourgai *Gegužės mėnuo* iš Berio (*Berry*) kunigaikščio *Turtingųjų valandų*

tuotas, jis turėtų būti vienas paskutinių jo darbų. Šįsyk Monaco nutapė visiškai kitokį kūrinį, bet aiškiai matyti, kad jis gerokai rėmėsi Gentile da Fabriano. Visiškas tarptautinės gotikos triumfas gali būti tiksliai



8 Lorenzo Monaco *Išminčių pagarbinimas*

tapatinamas su Gentile da Fabriano (apie 1370–1427) pasirodymu Florencijoje. Turtuolis Palla Strozzi užsakė da Fabriano *Išminčių pagarbinimą* (*il. 9*); šis kūrinys buvo užbaigtas 1423 m. gegužės mėnesį, tad tikriausiai paveikė Lorenzo Monaco *Pagarbinimą*. Lorenzo paveikslą į lygias dalis dalija trys rėmo arkos. Kūdikėlį Kristų ant rankų laikanti Madona su prie jos kojų sėdinčiu šv. Juozapu nustumti giliai į kairį kampą, kuriame keista geometrinė konstrukcija vaizduoja tvartą su taikiai rupšnojančiais Kalėdų nakties gyvuliais. Kitas dvi lentas užpildo išminčiai ir gausinga jų palyda, pasipuošę įvairiausiais egzotiškais turbanais ir smailianosėmis skrybėlėmis, garbiniuotomis barzdomis, žeme besidriekiančiais siuvinėtais apsiaustais, su ilgais riestais rytietiškais kardais. Arkliai, šunys ir kupranugariai susilieja su atšiauriomis dantytomis kalnų viršūnėmis, apšviestomis piemenims pasirodančius angelus gaubiančios šviesos bei blausaus aušros švytėjimo, sklindančio nuo daugiabokščio miesto, prilipusio prie vienos tolimos kalvos šono. Figūroms skirta erdvė per maža tokiam legionui, o jų pozos bei apdarai išduoda

naujas dvaro meno idėjas, dabar atkeliavusias iš Šiaurės. Iš tiesų egzotiška išminčių palyda turtinga ne tik smulkiai vaizduojamų realistinių detalių, turinčių suteikti ekstravagancijos; čia justi ir iš Rytų atkeliavusių pasakojimų poveikis, Marco Polo nuotykiams tapus fonu įprastiniams krikščioniškojo meno siužetams. *Novelle* bei *fabulae* literatūrinės fantazijos irgi būdavo įaustos į religinį meną.

1425 m. Gentile išvyko iš Florencijos ir per Sieną bei Orvietą keliavo į Romą. 1427 m. jis mirė, tapydamas freskas Laterano Šv. Jono bažnyčioje, tačiau jos, kaip ir jo istorinės freskos Venecijos Dožų rūmuose, buvo sunaikintos. Darbus Dožų rūmuose užbaigė Antonio Pisanello, tikriausiai gimęs 1395 m. ir veikiausiai dirbęs pas Gentile, nes pakeitė jį ne tik Venecijoje tarp 1415 ir 1422 m., bet ir Laterane 1427 m. Aistringai domėjęsis paukščiais, gyvuliais ir kostiumais, Pisanello buvo turbūt ryškiausias tarptautinės gotikos atstovas iki pat mirties 1455 ar 1456 m., – žinoma, toli gražu ne vienintelis. *Rojaus sodą* (*il. 13*) gali būti sukūręs ir Pisanello, o ne Stefano da Verona, kuris galbūt buvo jo mokytojas, kol Pisanello išvyko į Veneciją. Dar vienas lygiai kerintis *Rojaus sodas* (*il. 11*) nutapytas nežinomo vokiečių meistro apie 1415 m. tuo pačiu grakščiu ir mielu stiliumi, kurio jausmų švelnumo ir subtilios detalės dar nepaveikė jokie griežtesni estetiniai idealai. Itin pastabus detalei Pisanello tapo vienu labiausiai patyrusių portreto tapytojų, taip pat buvo vienas pirmųjų ir talentingiausių portretinių medalių kalėjų, kurio ankstyviausias medalis datuojamas 1438 m.

Įdomu paminėti ir tai, kaip tarptautinės gotikos dailininkai naudojosi eskizais. Pavyzdžiui, neišliko nė vieno Masaccio piešinio, o Pisanello piešinių – labai daug. Akivaizdu, kad jis piešinyje ieškojo ne būsimosios kompozicijos, bet paveikslų detalėms reikalingos medžiagos. Vallardi kodekse (Luvras) sukaupta šimtai piešinių, daugelis jų piešti paties Pisanello, kiti – kopijos ir mokinių bei kitų menininkų piešiniai, vaizduojantys arklius, šunis, laukinius žvėris, kostiumus (*il. 12*), mongolų ir totorių galvas, augalus, kartuvėse tabaluojančius pakaruoklius – tai ištisi klodai medžiagos, iš kurios buvo galima išsikirsti paveikslui reikalingų įmantrių detalių.

Du naujieji stiliai, XV a. pradžioje varžęsi dėl Florencijoje mirštančios

9 GENTILE DA FABRIANO *Išminčių pagarbinimas*

10 LORENZO MONACO *Švč. Mergelės Marijos vainikavimas*





11 VOKIEČIŲ MEISTRAS *Rojaus sodas*

Giotto tradicijos vietos, buvo iš esmės skirtingi, ir tą kontrastą geriausiai įkūnija Gentile ir Masaccio bei Ghiberti ir Donatello priešpriešа. Iš tiesų šis skirtumas XV a. tapo didžiąja takoskyra, ir dviejų stovyklų ryškiausių atstovų detalus sugretinimas aiškiai atskleis esminę šio pasidalijimo prigimtį.

Baigęs Strozzi skirtą *Pagarbinimą*, Gentile tapė dabar išardytą Kvaratezio (*Quaratesi*) altoriaus paveikslą ir užbaigė jį 1425 m. gegužės mėnesį. Iš pradžių kompoziciją sudarė centrinis *Madonos su Kūdikiu* (*il. 14*) paveikslas su abipus stovinčiomis šventųjų figūromis. Šio paveikslo žavesys, plokštumas, dekoratyvumas bei rafinuotumas toks brangus ir toks būdingas tarptautinės gotikos tapytojui. Gėlėmis nusagstyto tamsaus brokato fone sėdi švelni, taikaus veido Madona su gražutėliu Kūdikėliu ant kelių, o iš abiejų pusių iš už užuolaidos švelniai žvelgia angeliukai. Kūnų tonai švelnūs, blyškūs, veidai bereikšmiai. Keturių šventųjų drabužiai taip pat elegantiškai stilizuoti ir išmarginti turtingais raštais, su minkštais banguotais pakraščiais, gausiais siuvinėjimais.



12 PISANELLO *Dvariškių drabužių eskizai, dvi figūros ir galva*

Masaccio *Madona su Kūdikiu* (*il. 15*), buvusi Pizos poliptiko dalis, visiškai kitokia. Kaip ir Kvaratezio (*Quaratesi*) altorius, šis poliptikas buvo išardytas, ir jo dalių išliko dar mažiau. Centrinėje dalyje išsyk į akis krinta prieštara visiems tiems dalykams, kuriuos reprezentuoja Gentile. Madona negraži, o Kūdikis bjaurus, tačiau ji tvirtai sėdi soste, o sunkaus jos apsiausto klostės dar padidina figūros tūrį; stipri šviesa iš kairės meta šešėlius, sukuriančius paveikslo vidinės gelmės ir tolstančios perspektyvos įspūdį. Sosto papėdėje sėdi du maži grojantys angeliukai,



13 PISANELLO arba STEFANO DA VERONA *Rojaus sodas*

ant kurių krintanti stipri šviesa bei taip atsiradę šešėliai dar sustiprina gelmės ir perspektyvos įspūdį, o kartu su kitais dviem, už sosto užlindusiais ir pusiau matomais, pusiau šešėlyje atsidūrusiais angeliukais, jie pirmą kartą sukuria vientisos paveikslo vidinės erdvės iliuziją. *Chiaroscuro* žaidžia ant Madonos veido ir ant Kūdikio kūno, todėl neatrodo kaip plokščias raštas ant mėlyno Motinos apsiausto, bet sudaro tvirtą skulptūrinį tūrį ant jos kelių. Šventieji, iš pradžių stovėję abipus Madonos, taip pat modeliuoti stipria šviesa ir šešėliu, tad, nors ir nutapyti auksiniame fone, aiškiai iš jo išsiskiria; vėl krinta į akis sunkių, neidealizuotų bruožų realizmas, masyvūs tūriai. Lemtingas posūkis kaip tik ir slypi kitokioje jausenoje, kai dėmesio centre buvusį grynai dekoratyvų natūralizmą pakeičia naujas ir gyvas realizmas. Nereikia manyti, kad dėl to tarptautinė gotika sunyko, toli gražu ne. Nors Masaccio ir buvo labai gerbiamas, o jo freskos Brancacci koplyčioje tapo pavyzdžiu, iš kurio mokėsi visų kitų kartų menininkai, visiškai aišku, kad Ghiberti skulptūra lieka ištikima realistinėmis detalėmis atnaujintiems tarptautinės gotikos idealams, o vėliau šis skulptorius savo stilių praturtins perspektyvos atradimais.

Ghiberti ir Donatello beveik tokie pat priešingi, kaip ir Gentile su Masaccio, tik Donatello žengia dar toliau, įvesdamas naują parametrą – aukštą emocinę įtampą. Gotikos įtaka Donatello kūriniuose pasireiškia dramatiškame siluete, tačiau jo skulptūrą persmelkia nepaprastos jėgos realizmas ir net bjaurumo kultas, tarnaujantis ekspresyvumui sustiprinti.

Ghiberti buvo gimęs 1378 m., taigi Gentile amžininkas. 1401 m. jis laimėjo konkursą, skelbtą naujoms Florencijos baptisterijos durims sukurti. Tąsyk pagrindiniai jo varžovai buvo Brunelleschi ir Jacopo della Quercia. Yra išlikusios abiejų – Ghiberti ir Brunelleschi – bandomosios plokštės (*il. 17, 18*). Kandidatams buvo skirta užduotis – pavaizduoti *Abraomo aukos* sceną, ir abu konkurentai ją aprėmino reikalaujama keturlapio forma, perimta iš ankstesnės Andrea Pisano durų poros. Brunelleschi plokštėje verda įnirtingas, net smurtingas veiksmas. Aliuzijos į antikinį meną (vienoje priekinio plano figūrų remiamasi klasikinės Spinario figūros pavyzdžiu) byloja apie autoriaus išsilavinimą bei





15 Masaccio *Madona su Kūdikiu*

14 (viršuje kairėje) Gentile da Fabriano *Madona su Kūdikiu*



16 Masaccio *Madona su Kūdikiu ir šv. Ona*



17 Ghiberti *Abraomo auka*



18 Brunelleschi *Abraomo auka*

meninio mąstymo kryptį, tačiau technikos požiūriu jo plokštė toli gražu neprilygsta Ghiberti nuosekliai modeliuotei ir puikiam paviršiui. Brunelleschi plokštė sudaryta iš atskirų gabalų, o Ghiberti techninį triumfą pasiekė, nuliedinęs visą kompoziciją iš vieno gabalo. Jo plokštėje veiksmas teka sklandžiai, angelas švelniai nusileidžia iš dangaus sulaikyti patriarcho peilio, graži klasikinių pavyzdžių įkvėpta nuogo Izaoko figūra su palengvėjimu pasisukusi į tėvą ir angelą. Tuo tarpu iškreiptas ir persigandęs Brunelleschi Izaokas bando išvengti mirties, o iš dangaus išniręs angelas įnirtingu gestu paskutinę minutę sugriebia Abraomo peilį. Tas pats grakštumas ir žavesys, aukščiausio lygio meistriškumas, plaukianti linija, siluetas ir kompozicija išryškėja ir duryse, kurias Ghiberti pradėjo 1403 ir užbaigė 1424 m. Štai *Apreiškimo* plokštėje (*il. 19*) Švč. Mergelė Marija stovi nedidelėje šventykloje tipinga gotikine poza su išlinkiu, o delikatus rankos mostas reiškia drauge pasveikinimą ir pagarbų atsitraukimą dangiškojo svečio akivaizdoje. Kartais pasigirsta ir modernesnė gaida; Kristus *Nuplakimo* scenoje (*il. 20*) – beveik gryna





19 Ghiberti *Apreiškimas Švč. Mergelei Marijai* 20 Ghiberti *Jėzaus nuplakimas*

klasikinė figūra, bet egzekutoriai, simetriškai sukomponuoti iš abiejų pusių, – senoviškos plastikos, besigrožinčios priešpriešine kompozicija, paveldas. Pats Ghiberti jau gyvenimo pabaigoje rašytuose *Komentaruose*, kurie dabar yra vienas pagrindinių žinių apie jo bei jo amžininkų karjerą šaltinių, didžiuodamasis pasakoja apie savo sėkmę: „Pergalės palmę man įteikė visi žinovai ir mano varžovai, visuotiniu sutarimu ir nė vienam neprieštaraujant man teko ši garbė". Dirbdamas prie šių durų, Ghiberti sukūrė daug kitų mažesnių kūrinių, iš kurių svarbiausios dvi statulos Šv. Mykolo oratorijaus (*Orsanmichele*) fasadui. *Šv. Jonas Krikštytojas* (1414) gausiai dekoruotoje gotikinėje nišoje (*il. 21*) tebekalba tarptautinės gotikos kalba. Jo drabužis krinta ritmiškai surikiuotomis sunkiomis klostėmis, net ašutinės plaukai suraityti dirbtinai įmantriai kaip ir Šv. Jono Krikštytojo plaukų sruogos bei gracingos barzdos garbanos. Bruožai raiškūs ir stilizuoti, povyza elegantiška ir ori. *Šv. Matas* (1419–1422, tačiau datuojamas 1420 m.) (*il. 22*) liudija gilesnį susi-

domėjimą Antika; tai šiek tiek gotikinei stilistikai pritaikytas Antikos filosofas. Tiesa, vėl daug dėmesio skirta elegancijai, drabužio klostės surikiuotos į įdomiais šviesos ir šešėlio zigzagais krintantį piešinį, tačiau galva daug artimesnė Antikos skulptūrai, o poza, nors beveik tokia pat kaip *Šv. Jono*, šiek tiek tiesesnė, todėl statula nepraranda elegancijos, bet ir nesusilpnėja iki minkšto pirmosios figūros grakštumo. Susidomėjimas Antika ir modifikuotos gotikinės linijos – pirmosios savybės, krintančios į akis kitose baptisterijos duryse, kurios buvo pirmo užsakymo tąsa. Jas Ghiberti sukūrė tarp 1425 ir 1452 m. Tai durys, kurias Michelangelo pavadino rojaus vartais, ir jose Ghiberti visiškai nutolo nuo jam duotų pradinių nurodymų ir nuo savo pirmųjų durų pavyzdžio. Vietoj dvidešimt pasakojimų ir aštuonių atskirų figūrų, užpildančių nedidelius pirmųjų durų keturlapius, antrosios durys padalytos į dešimt didelių labai sudėtinga ir įmantria technika atliktų plokščių su Senojo Testamento scenomis. Pavyzdžiui, *Žmogaus sukūrime ir nuopuolyje* penki atskiri Pradžios knygos epizodai vaizduojami išmaniai kaitaliojant reljefo gylį ir taip sukuriant perspektyvos įspūdį. *Jokūbo ir Ezavo* scenoje toks subtilus reljefo panaudojimas leidžia Ghiberti įvairius pasakojimo įvykius išdėlioti architektūrinėje aplinkoje taip, kad figūros nutoltų beribėje gelmėje, tačiau kartu būtų išlaikytas struktūrinis paviršiaus vientisumas. *Juozapo istorijos* (*il. 23*) pagrindinis veikėjas yra didžiulė minia, susibūrusi priešais fone esantį apskrito plano statinį. Nors dalyvių tiek daug, kompozicijai būdinga vienybė ir darna, tebeturinti subtilaus, banguojančio žavesio, tačiau naujai atsiradęs susidomėjimas perspektyva diktuoja naują logiką ir naują tvarką. Tuščias reikalas būtų svarstyti, kiek šiame kūrinyje Ghiberti buvo paveiktas Donatello. Tuo metu Donatello jau buvo išstūmęs jį kaip didžiausias Florencijos skulptorius ir faktiškai kaip didžiausia Florencijos meno pajėga. Jis buvo aštuoneriais metais jaunesnis už Ghiberti, ir nors Vasari buvo įtraukęs jį į varžovų dėl baptisterijos durų užsakymo sąrašą, o šis konkursas vyko 1401 m., sunku patikėti, kad, būdamas toks jaunas, jis būtų tikrai jame dalyvavęs, nors tikriausiai dirbo rengiant tų durų reljefus, nes iki 1406 m. buvo Ghiberti mokinys. Paskui jis bendradarbiavo su Nanni di Banco, ir katedrai sukurtose *Pranašų* statulose jų braižas beveik nesiskiria. Tačiau



21 GHIBERTI *Šv. Jonas Krikštytojas*



22 GHIBERTI *Šv. Matas*

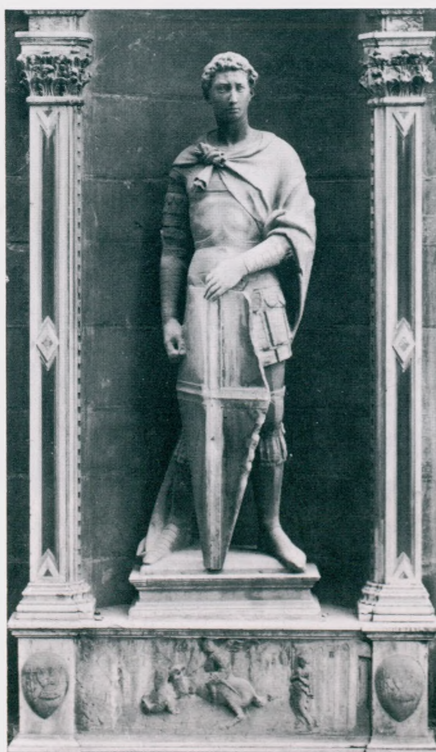


23 Ghiberti *Juozapo istorija* iš antrųjų baptisterijos durų

dešimtmečiui baigiantis, jis ėmė reikštis savarankiškai ir greitai tapo didžiausiu XV a. Florencijos menininku, kuriam po Masaccio mirties 1428 m. nebebuvo lygių. Jo įtaka persmelkė ne tik Florencijos skulptūrą bei tapybą, bet ir atsišakojo į Šiaurės Italiją bei Ferarą, o jos atgarsiai Mantegna kūriniuose pasiekė net Veneciją.

*Šv. Jurgio* statula (*il. 24*), sukurta apie 1420 m. Šv. Mykolo oratorijaus (*Orsanmichele*) išorinei nišai, yra viena pagrindinių jo kūrybos raidoje, tik svarbesnė ne krikščioniškas riterystės dorybes įkūnijanti figūra, o nedidelis reljefas po statula (*il. 25*); tai artėjančių naujovių šauklys. Reljefe vaizduojamas raitas šv. Jurgis, smeigiantis drakoną, o jų kovą stebi dešinėje priešais arkadą stovinti ir besimeldžianti karalaitė. Arkada ir drakono guolis priešingos pusės uolose vaizduojami tikroviškai ir su nepaprastai jautria reljefo gradacija, įgalinančia skulptorių marmurinėje plokštėje perteikti erdvės ir gilumos įspūdį, sukurti tikroviškos aplinkos iliuziją. Be to, architektūrinių elementų proporcijos atitinka figūrų proporcijas, ir šitaip trimatė erdvė susiejama su figūromis, pasiekiant visišką vaizdo iliuziją.

Viršūnė pasiekta apie 1425 m., kai Gentile buvo užbaigęs Kvaratezio (*Quaratesi*) altoriaus kompoziciją, Masaccio tapė Pizos poliptiką, o Donatello buvo pradėjęs keletą darbų, tarp jų ir bronzos reljefą *Erodo puota* (*il. 26*), skirtą Sienos baptisterijos krikštyklai. Sienos krikštyklos istorija buvo permaininga: 1416 m. iš pradžių pasamdyti keli silpnesni skulptoriai, o 1417 m. kreiptasi patarimo į Ghiberti; vėliau darbas padalytas Donatello, Jacopo della Quercia, Ghiberti ir dviem Sienos auksakaliams. Donatello reljefe vaizduojama akimirka, kai Krikštytojo galva puotos metu įteikiama Erodui. Šiame kūrinyje visiškai naujas techninis atradimas įgalina Donatello vaizduojamai scenai suteikti intensyvaus dramatizmo. Siaubo pagautas Erodas atsilošęs, vienas svečias priekaištingai gestikuliuoja, antras atšoka, prisidengęs rankomis veidą, trečias griebia savo bendrą, o dar kitas lekia šalin nuo stalo; risdamiesi vienas per kitą putai irgi bando pabėgti nuo karaliui įteikiamo šiurpulingojo trofėjaus, ir net pati Salomė susidrovėjusi savo žygdarbio. Už puotautojų stalo regime arkadą, anapus jos kambaryje groja muzikan-



24 DONATELLO *Šv. Jurgis* (kopija) Šv. Mykolo oratorijaus (*Orsanmichele*) nišoje



25 DONATELLO *Šv. Jurgio kovos su drakonu* reljefas iš Šv. Mykolo oratorijaus (*Orsanmichele*)

tai, pro atviras arkadas matyti ir tolimesniame kambaryje šmėkščiojančios figūros; taigi čia vienas už kito sudėlioti keli erdviniai sluoksniai, jų proporcijos tobulai suderintos tarpusavyje bei su kiekviename jų vaizduojamomis figūromis. Šios iliuzijos pasiekiama, subtiliai graduojant reljefo aukštį ir genialiai panaudojant centrinės perspektyvos priemones. Kontrastas tarp pirmame plane vykstančios dramos ir nieko nenujaučiančių personažų giliau esančiose patalpose sustiprina psichologinę įtampą ir sukuria naują vizualinio pasaulio modelį, kuriam lemta padaryti perversmą ateities dailėje. Donatello gebėjimas varijuoti reljefo aukštį dar geriau atsiskleidžia nedidelėje *Žengimo į dangų* (*il. 27*) plokštėje, kurios paviršius beveik lygus, o planai modeliuojami taip subtiliai, kad figūros atrodo nupieštos ant marmuro. Tokį subtilų reljefo gylio gradavimą pritaikė ir Ghiberti savo antrose duryse, taip pat *Kristaus krikštą* (*il. 28*) vaizduojančiame reljefe, skirtame Sienos baptisterijos krikštyklai, nors jam niekada nepavyko pasiekti tokio subtilumo kaip Donatello.

Lygindami Donatello ir Masaccio, matome ir panašumų, ir nesutapimų; pirma, abu kuria idealią erdvę ir visišką tikrojo pasaulio iliuziją; o tai, kad tapytojas ir skulptorius vienu metu pasirodo siekią vienodo tikslo, aiškiausiai žymi lūžį tarp senųjų Gentile puoselėjamų formų

ir naujų idėjų, brandintų ir plėtotų Renesanso menininkų. Pagrindinė Masaccio ir Donatello skirtybė ta, kad skulptoriaus dramatizmas, aistringas tragedijos suvokimas tapo vėlesnio jo stiliaus skiriamuoju ženklu, o Donatello linija ir siluetas neišdildomai įsirėžė Florencijos mene. Ryškus tokio dramatizmo pavyzdys – bronzinės durys, skirtos Šv. Lauryno bažnyčios senajai zakristijai ir sukurtos XV a. ketvirtame dešimtmetyje. Kiekvienoje jas sudarančių plokščių vaizduojama po du pranašus. Figūros įnirtingai gestikuliuoja, o jų ekspresija sukoncentruota siūbuojančiose apdarų klostėse ir energinguose iš lygaus fono vos iškilusių figūrų gestuose (*il. 30*). Vardan dramatiško judesio ir ekspresijos Donatello šįkart nesinaudoja Ghiberti pamėgto suplokštinto reljefo

26 DONATELLO *Erodo puota*





27 Donatello *Žengimas į dangų*

28 Ghiberti *Kristaus krikštas*



kuriamos tapybinės perspektyvos galimybe, bet, atmetęs savo atradimą, renkasi manierą, smarkiai primenančią ankstyvojo krikščioniško meno dramblio kaulo drožinius.

Tarp 1431 ir 1422 m. Donatello lankėsi Romoje ir ten tikriausiai buvo pasinėręs į antikinio paveldo studijas. Klasikos didybė jo nesuviliojo taip, kad jis būtų bandęs atkurti jos formas, bet jis perėmė ją kaip tradiciją, kaip tai, kuo galima pasinaudoti. Vėlesniuose kūriniuose nematyti išoriško „klasiškumo", jie demonstruoja daug tikresnį antikinio meno, ypač romėnų portretinės skulptūros suvokimą, nebūdingą jokiam kitam XV a. menininkui, išskyrus galbūt Mantegna. Po šios kelionės pasirodo keletas klasikinių temų: nuogas *Dovydas*, įkvėptas II a. Antinojo marmuro kūrinių, raito Gattamelata statula, sukurta tuo metu Kapitolijaus aikštėje stovėjusios Marko Aurelijaus statulos pavyzdžiu. Jis pradėjo meistriškiau taikyti klasikines architektūrines detales kapiteliuose bei ornamentikoje, nepaversdamas to vergiška imitacija, bet išlaikydamas individualumą ir net tam tikrą kaprizo prieskonį. Vis svarbesnis jo kompozicijose tampa putas – putlus žaismingas kūdikis, dažnas klasikiniuose frizuose ir mozaikose, žaidžiantis ginklais, atnašavimo reikmenimis, su vynuogių kekėmis ar įsipynęs tarp vynuogienojų; kaip ir ankstyvieji krikščionių menininkai, Donatello pritaikė putą krikščioniškai ikonografijai ir laisvai komponavo švenčiausiuose siužetuose.

*Dovydas* (*il. 31*) buvo pirmas nuo antikinių laikų iš bronzos išlietas aktas. Laisva poza, švelniai modeliuojamos formos, minkštai ir sklandžiai banguojančios po bronzine oda, ant kurios krinta stiprus keistos atsikišusiu snapu skrybėlės metamas šešėlis, ir prašmatniai išraitytos nukirstos Galijoto galvos garbanose, – tai vis Romos meno aidai. *Dovydas* liudija klasikinės praeities atgimimą ir sykiu žymi galutinai gimusią naują dvasią, persmelkiančią visą Renesanso kultūrą; tai ne išmokta pamoka, ne džiaugimasis atrastu sektinu pavyzdžiu, bet kūrybos statuso klausimas ir suvokta potencija, leidžianti prilygti įkvepiančiajai tradicijai; tai minties ir jausenos tęstinumas, nors ir siekiant visai kitokio tikslo. Tačiau Donatello nedažnai pasiduodavo elegiškai ramybei. Jo temperamentas netruko sugrąžinti jį ieškoti stimulų dramatiškuose siužetuose,



29 DONATELLO *Giedotojų choro* detalė
*Putai*



30 DONATELLO *Besiginčijančios figūros* iš Šv. Lauryno bažnyčios bronzinių durų

ir didelis užsakymas, kurį jis atliko nuo 1443–1453 m., atveria naują skyrių jo mene, taip pat nulemia Šiaurės Italijos meno pobūdį ateinantį pusšimtį metų.

Iš Donatello Paduvos laikotarpio išlikę du didžiuliai kūriniai: raito kondotjero, žinomo *Gattamelata* – Meduotos katės vardu (*il. 32*), statula ir pagrindinis *Il Santo* altorius – Šv. Antano bazilikoje. Sunki samdomo kareivio figūra, ant didžiulio prašmatniai pakinkyto žirgo laisvai sėdinti pergale neabejojančio nugalėtojo poza, aiškiai kilusi iš imperatoriškojo tipo Romos portretų, o išraiškingas nemalonus veidas įkvėptas stulbinančio Romos pomirtinių biustų realizmo. *Il Santo* altorius buvo gerokai perstatytas, įvairios jo dalys – Madonos su Kūdikiu statula ir



31 DONATELLO *Dovydas*

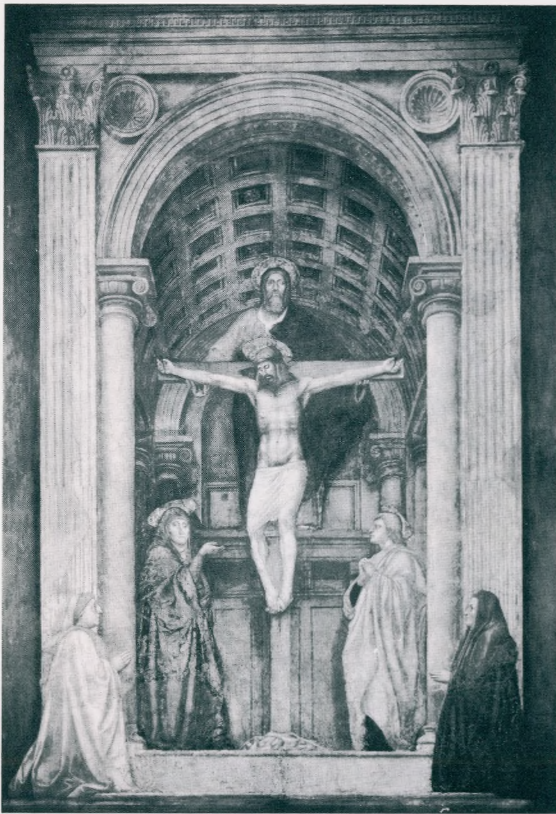
šeši abipus jos buvę šventieji, trys šv. Antano stebuklus vaizduojantys reljefai, bronzinė *Pieta* bei smiltainio reljefas su *Apraudojimu* (dabar – altoriaus užpakalinėje dalyje) – viskas perkelta iš pirminės vietos ir konteksto.

Reljefams būdinga nuostabiai panaudota perspektyva, iškilus reljefas bei dramatizmas. *Stebuklo su asilu* (*il. 34*) fone vaizduojami cilindriniai

skliautai statmenai tolsta, kol atsiremia į plokštumą; įdomiai sukomponavus pašiūres ir laiptus reljefe *Stebuklas su piktuoju sūnumi*, veiksmui paliekama tik tiksliai apibrėžta kaip teatro scenoje vieta. Pirmojo skliautai primena Masaccio *Švč. Trejybės* (*il. 33*) Švč. Mergelės Marijos Naujojoje bažnyčioje (*Sta Maria Novella*) puikiai sukomponuotą sudėtingą erdvę, antrasis – paties Donatello pasaulio pasaulyje modelį Sienos *Erodo puotoje* (*il. 26*). Šventąjį supa didžiausia minia, besiveržianti išvysti jo stebuklus, jie lipa ant kolonų ir pastatų, o jų kūnai išsikiša už architektūrinio aprėminimo pažymėtos paveikslo plokštumos, tapdami papildomu erdviniu elementu, įsibrovusiu į žiūrovo erdvę. *Pietos* bronziniame reljefe tvyro neįprasta ramybė – sunkų nuogą mirusio Kristaus

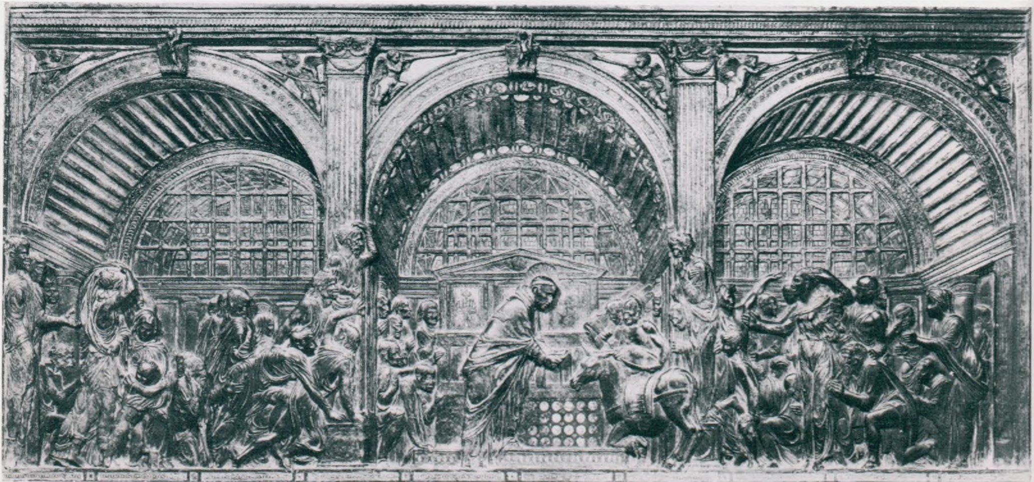


32 DONATELLO
*Gattamelata*



33 MASACCIO *Švč. Trejybė*

34 DONATELLO *Stebuklas su asilu*





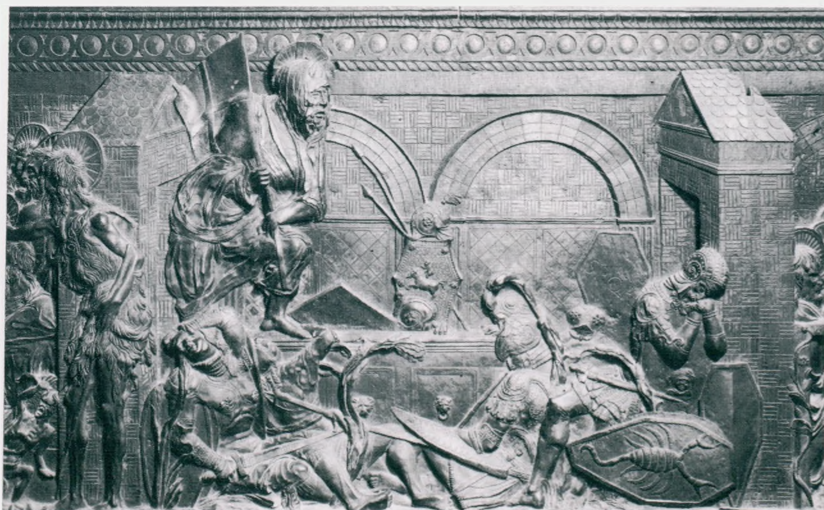
35 Donatello *Apraudojimas*

kūną prilaiko ašaromis paplūdę putai, kurių sielvartas yra nesibaigianti rauda, turinti visai kitokį pobūdį negu aistringa, klykianti Magdalenos širdgėla smiltainio *Apraudojime* (*il. 35*). Tačiau dramatiška įtampa retai kada atslūgsta: mažuose Madoną vaizduojančiuose reljefuose ji slypi baimingai Motinos įsitvėrusio Kūdikio surauktame veide, ji juntama ir žaismingose muzikuojančiuose giedotojų tribūnos putuose (*il. 29*), regis, per plauką išvengiančiuose apsikumščiavimo, ir plikagalviame pranaše, kurio menininkas žiauriai išsižadėjo, kad galėtų kalbėti su juo, ir kurio kaulėtas, gilių raukšlių išvagotas veidas ir kampuota poza byloja apie šiurkščius Toskanos dialekto gomurinius garsus. Ta pati įtampa – įdubusiose susenusios Magdalenos akyse, jos nukarusioje odoje (*il. 2*), išsikankinusiame ir išsekusiame kūne, susuptame į apdriskusį kailį, kuris taip susipynė su jos susivėlusiais plaukais, kad sunku atskirti gyvulį nuo žmogaus. Net ir nebaigtame bronziniame reljefe, skirtame Šv. Lauryno

bažnyčios sakykloms, *Prisikėlimo* (*il. 36*) Kristus nėra jaunatviškas Išganytojas, atsimainęs šlovėje; iš kapo sunkiai kyla masyvi, niūri figūra, dar apkibusi laidojimo drobulės skiautėmis, Jis kopia, tartum traukiamas žemyn mirtingo kūno, kurį turi perkeisti.

Donatello asmenybė buvo tokia įvairialypė ir gili, kad skulptūroje jis išsėmė visas savo atrastas ir panaudotas formas bei stilių. Jo sekėjai buvo tapytojai, perėmę iš jo tvirtą liniją, dramatizmą ir įtampą, deformacijos ir bjaurumo emocinį užtaisą. Šiurkštūs Castagno šventieji, įsitempę raumeningi Pollaiuolo egzekutoriai, kietas, metalinis kontūras, apgaubiantis net stamantrias, stangrias Botticelli figūras, veneras, madonas, gracijas ir juditas, – tai vis Donatello indėlis. Kitos kartos skulptoriai daug dėmesio skyrė viskam, kas priešinga jo plastikai, – minkštumui, jautrumui, subtilumui, nors pagrindinė jų raiškos priemonė buvo veikiau linija negu masė. Ilgas Donatello gyvenimas ir nepaprastai gausi kūryba, neišvengiama jo pavyzdžio galia nustelbė Masaccio – jo pamokos buvo regimos, bet nei suvokti, nei perimti jų nepavyko. Brancacci koplyčios freskų didybė tarsi ir buvo įvertinta, radosi ir paviršutiniškų

36 DONATELLO *Prisikėlimas*



mėgdžiojimų, tačiau tikrosios jų pamokos vis dar laukė savo valandos, kol Donatello suteiktas užtaisas galutiniai išseko, ir jo gija pasimetė sumaištyje.

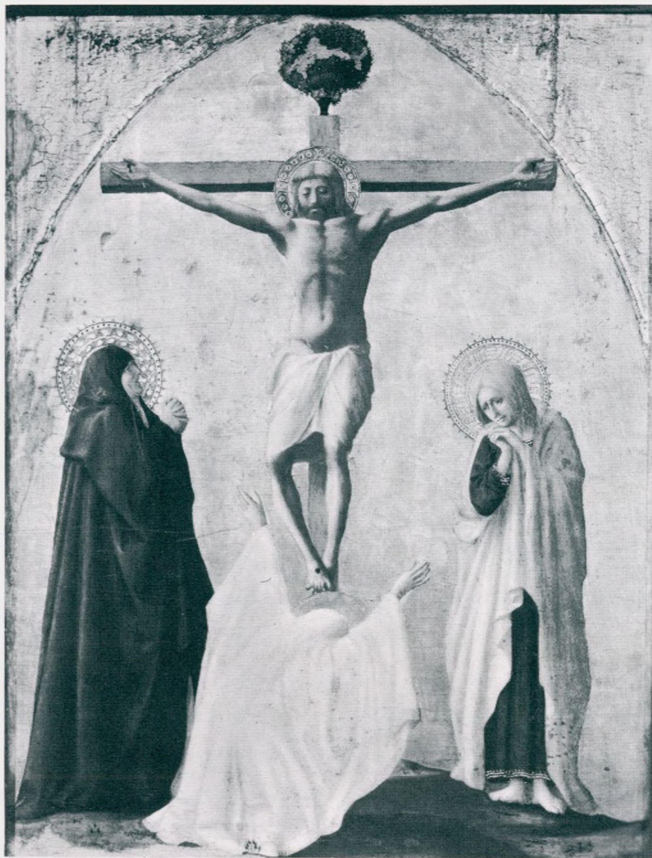
Masaccio gimė 1401 m. ir 1422 m. įstojo į Florencijos tapytojų gildiją. 1427 m. jis minimas pirmuosiuose pajamų mokesčio apyskaitose, vadinamuosiuose *catasto*. Šios mokesčių apyskaitos, atliekamos kartą per kelerius metus, teikia daug žinių apie Florencijos menininkus bei jų ekonominę padėtį; beveik visada juose rasime tokių skurdo ir sielvarto šūksnių, į kuriuos galima nekreipti dėmesio, tačiau Masaccio ir jo jaunesniam broliui, regis, reikėjo paremti našlę savo motiną, ir jie gyveno dideliame skurde. Netrukus po to Masaccio išvyko į Romą, kur tikriausiai buvo gavęs užsakymą, čia dvidešimt septynerių metų ir mirė. Tačiau stebuklinga tai, kad per penketą ar šešetą metų jis įvykdė revoliuciją Florencijos tapyboje ir pelnė šlovę, kurią kitame amžiuje sustiprino Michelangelo bei Vasari, ir jau niekada jai nebuvo leista išblėsti. Tačiau aišku, kad ta šlovė dažniausiai buvo priskiriama kitiems dailininkams ir kad Masaccio niekada nesimėgavo tokiu visuotiniu pripažinimu kaip šviesi ir realistinė Gentile da Fabriano tapyba. Miręs toks jaunas, Masaccio paliko vos saujelę kūrinių, todėl, norint įvertinti jo laimėjimus, turėtų būtų išspręsti kai kurie autorystės klausimai.

Du pagrindiniai jo kūriniai yra 1426–1427 m. Pizos karmelitų bažnyčiai nutapytas poliptikas ir freskos Florencijos karmelitų bažnyčioje. Pizos poliptiko autorystė pagrįsta dokumentais, šį kūrinį matė ir aprašė Vasari, deja, jis jau seniai buvo išardytas, ir dabar jį galima atstatyti tik pagal atskiras lentas, išsklaidytas po visus muziejus, o šios dalys identifikuojamos dažniausiai remiantis Masaccio priskiriamoms Brancacci koplyčios freskoms būdingomis stilistinėmis ypatybėmis. Svarbiausia dalis *Madona su Kūdikiu* (*il. 15*) buvo atpjauta nuo apačios, be to, kūrinys taip nukentėjęs, kad kai kuriuose vietose matyti žalias posluoksnis, dideli paveikslo plotai visai sunykę, tačiau tai tiesioginis jo 1426–1427 m., tai yra praėjus porai metų po to, kai buvo nutapyta Gentile da Fabriano *Madona su Kūdikiu* (*il. 14*), stiliaus liudytojas. Yra atrastos ir kitos poliptiko dalys, iš jų ypač pažymėtinas *Šv. Paulius*, esantis Pizoje, ir *Nukryžiavimas* (*il. 37*), saugomas Neapolyje. Iš poliptiko rekonstrukcijos

matyti, kad jame išlaikyta keletas *trecento* ypatybių: lygus auksinis fonas, kiekviena figūra traktuojama kaip atskira visuma, tarsi statulos nišose. Sykiu šis kūrinys iš esmės skiriasi tiek nuo tuometinių Giotto įtaką patyrusių altorių paveikslų, tiek nuo Gentile da Fabriano tarptautinės gotikos stiliaus tuo, kad visos figūros čia suvokiamos kaip trimatės formos, užimančios erdvėje tam tikrą vietą, apšviestos iš tos pačios pusės ir paklūstančios tiems patiems perspektyvos dėsniams. Gali būti, kad nimbai Londono *Madonoje* (*il. 15*) pirmą kartą vaizduojami lyg perspektyvoje regimi neapčiuopiami apskritimai, o ne paprastos už galvų kybančios auksinės lėkštės, kaip Lorenzo Monaco altoriaus paveiksle *Švč. Mergelės Marijos vainikavimas* (*il. 10*). Didžiuma šio realizmo kilusi iš skulptūros – tikriausiai Masaccio buvo smarkiai paveiktas Nicola ir Giovanni Pisano sakyklų Pizos baptisterijoje ir katedroje. Be to, jis buvo jaunesnis už Donatello, tad tuo metu, kai Donatello ir Brunelleschi vykdė svarbius originalius perspektyvos eksperimentus, Masaccio buvo keturiolikos ar penkiolikos metų jaunuolis. Trumpai tariant, Pizos poliptikas liudija, kad sugrįžo monumentalusis stilius, kurio Italijoje nebūta nuo pat Giotto mirties.

Freskos Florencijos Karmelio Švč. Mergelės Marijos bažnyčios (*Sta Maria del Carmine*) Brancacci koplyčioje (*il. 38–41*) dar svarbesnės negu poliptikas; jos tikriausiai nutapytos tarp 1425–1426 m. ir Masaccio kelionės į Romą apie 1428 m., todėl yra to paties laikotarpio kaip ir poliptikas. Tačiau šios freskos tapytos ne vieno Masaccio, o trečdalis viso ciklo sunyko per gaisrą XVIII a. Gali būti ir taip, jog Masaccio išvykus į Romą, kai kurios portretinės galvos liko nebaigtos. Ankstyvųjų šaltinių teigimu, šioje koplyčioje tapė trys menininkai: Masaccio, Masolino ir Filippino Lippi. Kadangi Filippino Lippi čia tapė XV a. paskutiniame dešimtmetyje, jo vėlyvojo *quattrocento* stilių atskirti palyginti paprasta, nesunku įvertinti ir bendrą jo įnašą tapant šią koplyčią. Tad telieka tam tikrą skaičių freskų padalyti Masaccio ir Masolino, o Masolino, nors ir vyresnis už Masaccio, tuo metu labai aiškiai buvo jo smarkiai paveiktas. Freskos, savo stiliaus rimtumu derančios su Pizos poliptiku, priskiriamos Masaccio, o tos, kuriose labiau justi tarptautinės gotikos stilius, – Masolino. Taigi tradiciniai Masaccio kūriniai ir

37 MASACCIO
*Nukryžiavimas*



ypač garsiausia freska *Mokesčio pinigai* (*il. 38*) gali būti panaudoti Pizos poliptikui rekonstruoti ir yra matas, pagal kurį atskiriami Masaccio ir Masolino kūriniai. Masaccio stilius didingas bei paprastas ir, svarbiausia, puikiai tinkantis freskos technikai: dailininkas mažai naudojasi kontūru, o masyvias figūras lipdo iš paprastų spalvos ir tono kontrastų. Figūrų grupės irgi komponuojamos sujungiant jas į vidiniu principu grįstą visumą, kiekviena figūra susijusi su kitomis, ir nors kiekviena išlaiko tapatybę, visos jos suvokiamos kaip didesnės visumos dalis. *Mokesčio piniguose* Kristus yra natūralus fizinis ir psichologinis grupės centras, bet ir jis yra tik elementas šioje struktūroje, tačiau ji prarastų prasmę, jeigu jis būtų patrauktas kitur ar pakeistas. Pirmą kartą nuo Giotto laikų vėl buvo atgaivinta visiška visumos vienybė, kai nė viena



kompozicijos dalis negali būti pakeista ar perkelta į kitą vietą, nesugrąžinamai nepakenkiant visumos prasmei. Tačiau svarbiausia ir revoliucingiausia tai, kaip *Mokesčio piniguose* žmonių grupė komponuojama peizaže – čia figūros ir peizažas paklūsta bendriems perspektyvos dėsniams (priešingai negu Gentile da Fabriano *Išminčių pagarbinime*, žr. *il. 9*), visos formos apšviestos iš to paties taško, Brancacci freskose sutampančio su tikruoju koplyčios langu. Toks tapybinės šviesos, sklindančios iš to paties šaltinio kaip ir natūralus patalpos apšvietimas, panaudojimas visoms freskos figūroms suteikia įtikinamo trimatiškumo. Detalizuotas galvų piešinys teikia figūroms dramatizmo, veidai smarkiai charakterizuoti, galima atskirti net konkrečius apaštalus (*il. 39*).

Masolino priskiriamoms freskoms būdingas realizmas ir gyvybė, perimti tiesiai iš Masaccio, tačiau joms stinga nuoseklumo ir stilistinio griežtumo. Masolino gimė apie 1384 m. ir tikriausiai dirbo prie Ghiberti baptisterijos pirmųjų durų. Neįsigilinus atrodytų, kad jis buvo Masaccio mokytojas, kaip ir manė Vasari, tačiau tai, regis, paneigia faktas, jog jis į Florencijos tapytojų gildiją įstojo tik 1423 m., metais vėliau negu Masaccio, o gildijos taisyklės neleido meistrui imti mokinių, kol jis nėra užsiregistravęs ir nemoka mokesčių. Masolino, regis, buvo tradicinis Giotto stiliaus menininkas, paskui pakliuvęs į Masaccio, o ne priešingai, įtakon, bet tik keletui metų, tarp 1423 ir 1426 m., prieš savo



39 Masaccio *Šv. Jono galva* iš *Mokesčio pinigų*

38 (viršuje kairėje) Masaccio *Mokesčio pinigai*

kelionę į Vengriją. Vėliau jo stilius vėl pakito, ir Masolino įsiliejo į tarptautinės gotikos tapytojų ratą; turint galvoje pradžią, tokia stiliaus raida atrodo daug nuoseklesnė. Pirmame datuotame kūrinyje *Madona* (*il. 42*), 1423 m. atliktame Bremene, nematyti nė pėdsako Masaccio įtakos; tai paprasta *trecento* Madona, panašesnė į Lorenzo Monaco paveikslus. Masolino kūriniai Brancacci koplyčioje priklauso stipriausios Masaccio įta-

40 MASACCIO *Išvarymas iš rojaus*



41 MASACCIO *Šv. Petras išgydo luošį savo šešėliu*





42 MASOLINO *Madona su Kūdikiu*

kos tarpsniui, tačiau net ir čia *Tabitos prikėlimo* (*il. 44*) antrame plane vaikštinėjantys elegantiški jauni vyrai liudija autoriaus susidomėjimą pasakojimu ir kostiumu, daug būdingesnį Gentile da Fabriano negu Masaccio. Palyginę Masaccio ir Masolino nutapytas paprastas galvas, matome, kad Masolino taip nejaučia formos trimatiškumo ir nesugeba modeliuoti šviesa ir šešėliu. Masolino tarptautinės gotikos stilistikos ypatybės labai atsiskleidė po Masaccio mirties tapytuose kūriniuose. Svarbiausi jų – freskos Romos Šv. Klemenso bažnyčioje ir ištisa grupė nedideliame *Castiglione d'Olona* miestelyje netoli Milano, vienas pasirašytų kūrinių yra kapitulinėje bažnyčioje, o viena daugelio baptisterijos freskų datuota 1435 m. Šiose freskose viršų aiškiai paėmė tarptautinė gotika, ir *Erodo puotos* (*il. 43*) figūros gali būti tiesiogiai lyginamos su Gentile da Fabriano *Išminčių pagarbinimu* (*il. 9*) bei Pisanello kostiumų piešiniais. Šios Masolino freskos jau visiškai kitokios negu, pvz., Masaccio

freska *Švč. Trejybė* (*il. 33*) Švč. Mergelės Marijos Naujojoje bažnyčioje Florencijoje, kur Brunelleschi būdingos architektūrinės formos padeda sukurti įtikinamą erdvinę aplinką. Masaccio donatorių figūros atitinka architektūros perspektyvą, tačiau dieviškųjų asmenų figūros nepaklūsta tai pačiai perspektyvos sistemai, todėl atrodo lyg plūduriuojančios ore.

44 (dešinėje) MASOLINO *Tabitos prikėlimo* fragmentas

43 MASOLINO *Erodo puota*





Masaccio ir Masolino santykis vis dar tebėra neaiškus, o vienas sudėtingiausių klausimų yra angelų pora, kurią 1951 m. Londono nacionalinė galerija įsigijo kaip Masolino kūrinį, bet dabar linkstama manyti, kad vienas jų tapytas Masolino, o kitas – Masaccio. Mat vienam angelų būdingas švelnus formos neapibrėžtumas ir betūriškumas, būdingas Masolino teptukui, o kitas angelas modeliuotas aiškiai krintančia šviesa, ir labai aiškiai perteikta jo padėtis erdvėje, o tai – Masaccio braižo esmė.

Kitas svarbus veiksnys, gaivinęs Florencijos menus XV a., buvo Brunelleschi architektūra bei Alberti raštai ir architektūra. Didysis Brunelleschi laimėjimas buvo Florencijos katedros kupolas (*il. 45*); jam niekada nebūtų pavykę pasiekti tokio triumfališko sprendimo, jei ne žinios apie Romos statybos metodus, kurių jis pasisėmė studijuodamas antikinius griuvėsius. Brunelleschi buvo Ghiberti amžininkas, gimęs 1377 m. ir iš pradžių išmokęs auksakalio amato, tačiau jo niekada nejaudino delikatūs ir prabangūs dalykai, būdingi tarptautinei gotikai. Net smulkiuose kūriniuose jis mąstė stambiu masteliu, ir nors formų bei detalių sėmėsi iš klasikinės Romos architektūros, jis, kaip ir Donatello, visiškai „sugėrė“ tas formas ir atkurdavo jas, vergiškai neprisirišęs prie jį įkvėpusio šaltinio. Didysis kupolas – veikiau inžinerijos, o ne architektūros triumfas, nes, norint uždengti tokią ertmę, reikėjo išmanyti daugiau negu vien architektūrą.

Tiksliau kalbant, pirmasis Renesanso statinys Florencijoje yra pamestinukų prieglauda *Ospedale degli Innocenti* [Nekaltųjų Vaikelių prieglauda], pradėta statyti 1419 m. Ir čia Brunelleschi tebenaudoja iš klasikos bei romaninės praeities paveldėtas formas, nes į aikštę atsiverianti lodžija su kolonada (*il. 47*) yra ilgą istoriją turinti architektūrinė forma. Meistriškai panaudotos paprastos proporcijos lėmė šios lodžijos patrauklumą ir reikšmę ateities architektūrai. Arkados arkos grįstos orderio kolonos proporcijomis, kurias lėmė ne tik pačios arkados aukštis ir plotis, bet ir gylis travėjų, perdengtų nebe tradiciniais kryžminiais skliautais, bet kupolais. Tokiu pat skaidriu ir beveik elementariu santykiu grįstas ir Šv. Lauryno bažnyčios Senosios zakristijos (*il. 46*) projektas. Tai centriškojo plano kupolinė koplyčia – kubas su proporcingai mažesniu, kupolu dengtu choru, tapusi modeliu, tobulintu visą Rene-



45 BRUNELLESCHI
*Florencijos katedra*

sanso laikotarpį. Brunelleschi šią formą toliau plėtojo gana panašioje Šventojo Kryžiaus (*Sta Croce*) vienuolyno Pazzi koplyčioje, pagrindinę centrinę erdvę praplėsdamas iš abiejų šonų pridurtomis atšakomis, kurias galima laikyti nedideliais transeptais arba navomis, o išorėje prijungdamas lodžiją su kupolais dengtu portiku, atitinkančiu kitoje centrinės erdvės pusėje esantį kupolinį chorą. Kesonais puoštus lodžijos ir transepto atšakų cilindrinius skliautus nulėmė architekto susidomėjimas klasikinėmis detalėmis, tačiau nuostabiai subtilūs langų ir arkų apvadai liudija visiškai savitą architektūrinės detalės traktuotę. Tą pat byloja glazūruotos spalvotos terakotos puošyba ant frizo koplyčios viduje bei nedidelį lodžijos kupolą puošiantys mieli medalionai, atkeliavę iš della Robbia dirbtuvės.

Šv. Lauryno bažnyčia, pastatyta daug vėliau negu Senoji zakristija, taip pat ir paskutinis jo kūrinys – Šventosios Dvasios bažnyčia (*Sto Spirito*) (*il. 48*), užbaigta jau po architekto mirties 1446 m., atspindi nuoseklias paprastos plokštuminės geometrijos, kurią jis ėmė planavimo pagrindu, plėtros pakopas. Abiejuose vėlyvuosiuose statiniuose kryžmos kvadratas parenkamas moduliu, nava, choras ir transeptai tik daug



46 Brunelleschi
*Senosios zakristijos interjeras*, Šv. Lauryno bažnyčia, Florencija

kartų pakartoja centrinę erdvę, o šoninės navos, šoninės koplyčios ir navos arkadų ritmas tėra pagrindinės dalies padalos. Šventosios Dvasios bažnyčią jis suprojektavo taip, kad navos juosia pastatą, o altorius atsiduria po centrinę erdvę dengiančiu kupolu. Jis rado paprastą navos pjūvio dalių – arkadų, sienos tarpsnio virš jų ir emporos – aukščio proporciją, šitaip sukurdamas visiško sklandumo ir galutinio formų sutramdymo įspūdį, tokį erdvės ir harmonijos jausmą, kuriam retai kas prilygo ir kurio dar niekas nepranoko.

Įprastos Florencijos statybinės medžiagos irgi daug prisideda prie to paprastumo ir santūrumo įspūdžio, nes sienos paprastai būdavo balto alebastro, o detalės (arkados, langų, durų rėmai, atbrailos, kesonai) – iš prašmatnesnės medžiagos, gražaus smulkiagrūdžio akmens, *pietra serena*, kuris būna blyškios melsvai pilkos, tamsesnės pilkšvai žalios ir drumstos rudos spalvos. Šią medžiagą galima tiksliai ir subtiliai skaptuoti. Juodi-balti efektai (nors iš tiesų marmuro, kuriuo šie kontrastai išgaunami, spalva artimesnė kreminei ar rausvai baltai ir tamsiai pilkšvai žaliai) kartais būdavo imituojami, sekant tokiais ankstesniais pastatais kaip baptisterija, Šv. Miniato kalno bažnyčios (*S. Miniato al Monte*) baptisterija

47 BRUNELLESCHI *Nekaltųjų Vaikelių prieglaudos lodžija*, Florencija



48 BRUNELLESCHI *Šventosios Dvasios bažnyčia*, Florencija

ir katedra; Alberti juos panaudojo, restauruodamas Švč. Mergelės Marijos Naująją bažnyčią, tačiau taip darė dėl to, kad šitaip buvo sukomponuotas jo restauruojamas XIV a. fasadas.

Leonas Battisa Alberti tarsi būtų nuošaliau nuo glaudžios Brunelleschi, Donatello ir Masaccio grupės, nes jis gimė tik 1404 m. Genujoje, o mirė paskutinis iš visų – 1472 m. Kilęs iš turtingos pirklių šeimos, Alberti socialine padėtimi, temperamentu ir išsilavinimu skyrėsi nuo kitų labai profesionalių menininkų, kuriuos dažnai lankydavo, kai jo ištremta šeima 1428 m. apsigyveno Florencijoje. Alberti buvo humanistas, mokslininkas, lotynistas, teisėjas, popiežiaus valstybės tarnautojas, o architektu tapo susidomėjęs meno teorija. Jis niekada nebuvo statytojas praktikas kaip Brunelleschi ir techniniams statybos klausimams spręsti samdydavo kompetentingą žmogų; statant Malatestiano šventovę Riminyje tai buvo Matteo de' Pasti, Florencijoje – Bernardo Rossellino, Mantujoje – Fancelli. Florencijoje jo kūrinių nedaug, tačiau tarp to keleto pirmasis jo statinys – Rucellai rūmai, pastatyti 1446 m., kuriuose jis pirmą kartą sumanė skaidyti fasadą į kelis aukštus ir panaudoti klasikinį piliastrų orderį; tai buvo tolimas, tačiau aiškus sekimas Koliziejaus bei Marcelo (*Marcellus*) teatro pavyzdžiu.

Alberti architektūra visada artimesnė klasikiniams pavyzdžiams negu Brunelleschi. Jis pirmasis krikščionių bažnyčiai pritaikė iš Romos kilusį šventyklos fasadą, taip pat pirmas Mantujos Šv. Andriejaus bažnyčioje, projektuotoje pora metų prieš mirtį, atgaivino kesonais puoštą cilindrinį skliautą, kuriuo buvo uždengta visa septyniasdešimt pėdų nava.

Tačiau svarbiausias Alberti palikimas yra jo raštai. 1435 m. jis parašė traktatą apie tapybą ir dedikavo jį Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia ir Masaccio (vieninteliam iš jų – dailininkui, tuo metu jau mirusiam), kitaip tariant, svarbiausiems ir pažangiausiems to meto menininkams. Šiame traktate Alberti suformulavo du svarbius principus: pasak pirmojo, perspektyvos dėsniai įgalina pasiekti natūralumo, pasak antrojo, pasakojimas bus aiškesnis, jei figūros bus komponuojamos į dramatizuotas grupes, o ne rikiuojamos į pamaldų „gyvąjį paveikslą". Taigi novatoriškus Alberti nuopelnus galima įvertinti pagal

tai, kaip nuosekliai šiedu principai įsitvirtino Florencijos XV a. tapyboje ir skulptūroje. Jo įtaką architektūrai sustiprino traktatas *Apie architektūrą* (*De Re Aedificatoria*), parašytas veikiausiai apie 1450 m. ir kurį laiką platintas rankraščio pavidalu. 1485 m. jis buvo pirmą kartą išspausdintas. Tai tapo pirmu teoriniu veikalu šia tema nuo romėno Vitruvijaus laikų, o neseniai surasti Vitruvijaus raštai buvo Alberti įkvėpimo šaltinis.

Brunelleschi ir Alberti kūryba išreiškė perėjimą nuo sienų architektūros prie erdvės architektūros, ir abu šią permainą įgyvendino tik gerokai įpusėję savo kūrybos kelią. Brunelleschi Nekaltųjų Vaikelių prieglaudos lodžijoje, Senojoje zakristijoje ar Šv. Lauryno bažnyčios centrinėje navoje sieną traktavo kaip svarbiausią elementą, o arkados arkos – tik atskiros ertmės, atvertos sienos plokštumoje. Alberti tą pat darė Rucellai rūmuose ir Malatestiano šventovėje Riminyje, pradėtoje statyti 1450 m., tačiau taip ir neužbaigtoje, kur šoninės arkų, vietoj kolonų besiremiančių į stulpus, arkados pabrėžia sienos tęstinumą. Nebaigtoje, o dabar jau ir beveik visai sunykusioje Florencijos Švč. Mergelės Marijos Angeliškosios bažnyčioje (*Sta Maria degli Angeli*), pastatytoje veikiausiai jam grįžus iš Romos XV a. ketvirtame dešimtmetyje, Brunelleschi rėmėsi visiškai kitokiu principu, atramos tašku pasirinkdamas tarp sienų užsklęstų erdvių pavidalus; šiame statinyje svarbiausia – vidinės erdvės sudėtingumas ir įvairumas, o siena – tik priemonė, padedanti toms erdvėms atsiskleisti. Geriausias šio principo pavyzdys – Šventosios Dvasios bažnyčia. Nors elementai tie patys kaip ir Šv. Lauryno bažnyčioje, įspūdis visiškai kitoks. Puskolonės vietoj piliastrų tarp šoninių koplyčių ir galinės koplyčios sienos išlinkis, atrodo, banguoja; šoninės navos pjūvyje viena už kitos tolstančios arkos atveria gilyn viliojančias erdves, gilyn veda ir pačios šoninės navos, sudarančios apėjimą aplink visą bažnyčią ir apipinančios didelę centrinę kryžiaus formos erdvę smulkesnėmis ir sudėtingesnėmis detalėmis; visa tai drauge atrodo lyg viena iš kitos išnyrančios erdvės, sumanytos architekto dėl jų pačių erdvinės reikšmės, neiškeliant sienos kaip apibrėžiančio ir ribojančio elemento. Mantujos Šv. Andriejaus bažnyčioje (*il. 49*) Alberti tiesiogiai jungia fasado ir lodžijos formas, o bažnyčios vidus yra vientisa susikertančių



49 ALBERTI *Šv. Andriejaus bažnyčia*, Mantuja

erdvių pynė, ir kiekviena šių erdvių įgauna reikšmės ne kaip individualus elementas, o per santykį su kitomis.

Toks sudėtingas tūrių bei jų santykių suvokimas ir pelnė architektūrai įtakingiausio ir svariausio iš visų menų statusą, o šie eksperimentai ir atradimai padėjo brandžiojo Renesanso statinio kaip organiškos visumos suvokimo pagrindus.

## Trečias skyrius

Šv. Pranciškus mirė 1226 m. ir 1228 m. buvo kanonizuotas. 1221 m. miręs šv. Dominykas kanonizuotas 1234 m. Abiejų vyrų įkurti didieji ordinai buvo tam tikra prasme misionieriški; jie peržengė įprastas tuometinio religinio gyvenimo ribas ir labiau rūpinosi tikėjimo nepažįstančiais negu religingaisiais. Šie ordinai daug kuo buvo panašūs: ir pranciškonai, ir dominikonai buvo priėmę neturto įžadus, laikėsi iš labdaros, gyveno judriai, daug keliavo. Bet pagrindinės jų veiklos pobūdis skyrėsi: pranciškonai atsidėjo pamokslavimui ir misijoms, o dominikonai, vėliau be kivirčų atmetę bendrojo neturto įžadus, kai pranciškonai dėl to paties dalyko susiskaldė, daugiausia dėmesio skyrė švietimui ir mokslui; kita jų misija – erezijų naikinimas. Tačiau abiejų ordinų pabrėžiamas pamokslavimas bei ryškesnio, atviriau išgyvenamo dvasingumo skatinimas užpildė tuštumą, atsivėrusią po to, kai kryžiaus žygių religiniai tikslai niekingai išvirto pasaulietiniais, o į šias kovas kėlęs religinis impulsas visiškai išsikvėpė. Nauja religinio atgimimo banga pirmiausia davė praktinių vaisių, išaugintų pabudintos visuomeninės sąžinės, taip pat suformavo naujovišką bei tarp tikinčiųjų populiaresnę mistikos formą. Vienas iš šio mistinio polėkio gautų pavidalų buvo naujo tipo maldinga knyga – komentarais ir meditacijomis praplėsti Evangelijos skaitiniai. Tokiuose tekstuose buvo gausu vaizdingų detalių, o šios įkvėpė naują Jėzaus ir ypač Švč. Mergelės Marijos gyvenimo ikonografiją; plintantys elgetaujantieji ordinai sustiprino ir Švč. Mergelės kultą, suteikė jam daugiau reikšmės.

Didžiosios šio laikotarpio maldingosios knygos buvo parašytos per pusantro šimto metų: Jokūbo Voraginiečio *Aukso legenda* parašyta tarp 1255 ir 1266 m., nežinomo italų pranciškono *Mąstymai apie Kristaus gyvenimą* (knyga ilgai buvo priskiriama oficialiam šv. Pranciškaus biografui šv. Bonaventūrui) atsirado apie XIII a. pabaigą, Liudolfo Kartūzo

*Kristaus gyvenimas* parašytas XIV a. viduryje, septynios Jono Reisbruko (*Jan van Ruysbroeck*) knygos, tarp jų ir *Amžinojo atpirkimo veidrodis*, pasirodė XIV a. antroje pusėje, o nepralenkiamasis Tomo Kempiečio *Kristaus sekimas* pirmą kartą išvydo šviesą 1418 m. Visos šios knygos plačiai paplito rankraščių pavidalu (žinoma apie du šimtus *Mąstymų* rankraščių), tapo labai populiarios ir įtakingos. Jono Reisbruko raštų poveikį sustiprino atsiskyrėliškas autoriaus gyvenimas Grunendalio (*Groenendael*) abatijoje netoli Briuselio, kur 1381 m. jis ir mirė, bei ryšys su Bendrojo gyvenimo brolių pasaulietine brolija, kurią jo paakintas apie 1380 m. Deventeryje, Olandijoje, įkūrė Gertas Grotietis (*Geert de Groote*). XIV a. pabaigoje ir XV a. pradžioje Nyderlandai tapo ypatingo pasauliečių religinio atgimimo centru, kartu turėjusio įtakos ir dvasininkams iš Vindesheimo (*Windesheim*) abatijos netoli Zvolės (*Zwolle*) Olandijoje, įkurtos 1387 m. vieno iš Grotiečio mokinių, ir išsišakojusios į didelį ordiną su daugeliu namų, garsėjusį kontempliuotojais bei mistikais.

Sunku tiksliai nustatyti, kaip *Devotio moderna* [Naujasis pamaldumas] paveikė to amžiaus meną. Aiškiausiai regima įtaka – nauja ikonografija, o ji bent jau iš dalies turėjo išaugti iš misterijų. Šie spektakliai, žinoma, atsiradę daug seniau, negu liudija išlikę tekstai, tačiau kad ir koks buvo jų vaidmuo iki XIII a., nuo tada jie tapo labai svarbūs ir iš paprastų Velykų kapo bei Kalėdų prakartėlės scenelių išaugo į sudėtingas biblines pjeses. Daug siužetinių detalių šiose religiniuose paveiksluose kilę iš apokrifinių evangelijų, pasakojančių apie Švč. Mergelės Marijos vaikystę, jos auklėjimą šventykloje, apie jos jaunikių neviltį, kai pražydo jau nebejauno Juozapo šaka, apie Kristaus gimimo pribuvėjas, apie kadaise nudžiūvusios netikinčiojo rankos pagydymą, apie pagonių statulas, išvirtusias Kūdikiui Kristui keliaujant pro šalį pakeliui į Egiptą. Apokrifuose gausu panašių detalių, mielų, naivių, šiltų, jaudinančių, tapybiškų, nors vargu ar kanoniškų. Tai ir buvo tinkamiausias populiariai dramai turinys. Legendos ir pasakojimai apie šventųjų stebuklus sotino nuostabos išalkusius žmones, o į stebuklų apvalką įvilktas šventųjų gyvenimo moralas irgi tapdavo daug patrauklesnis.

Prieš pasirodant naujai ikonografijai Vokietijoje ir Bohemijoje, čia jau senokai buvo girdėti Italijos *trecento* tapybos atgarsių. Kaip raugas pakelia visą tešlos gumulą, taip puiki XIV a. Italijos, tiksliau – Toskanos, meno kokybė lėtai persmelkė visą Vakarų Europos tapybą, ir stiliai, susiformavę tokiuose veiklesniuose meno centruose kaip Praha, dažniausiai būdavo tiesiogiai kilę iš Florencijos ir Sienos. Taip asimiliavusio itališką meną, pvz., Vyšy Brodo ciklo meistro teptukas vieningus Duccio pasakojimus ir rafinuotai elegantiškas, gležnas Simone Martini figūras gerokai ištempė ir iškraipė. Tšebono altoriaus meistras (Vokietijoje žinomas Vitingau (*Wittingau*) meistro vardu) sukūrė kiek ekspresionistinį Agnolo Gaddi variantą; jo spalvos tamsesnės ir sodresnės, formos neaiškios, vidinė erdvė iškreipta, tačiau glebokos figūrų pozos bei dekoratyvi kompozicija atkeliavusios iš Florencijos. Didžiausia Meistro Teodoriko (*Theodoric*) kompozicija – XIV a. antroje pusėje Karlšteino pilies koplyčioje nutapytas *Nukryžiavimas* ir *Pieta*, apsupti šventųjų galvų. Jo figūros masyvios, tvirtos ir tiesios, braižu primenančios brolius Lorenzetti. Tačiau vėliau šias italiuotos įtakos formas tarptautinės gotikos tiesumas ir tvirtumas mažai tepalietė. Smulkių griežtų bruožų auksagarbanė Madona – aukštos neišraiškingos kaktos, su švelnia, saldžia šypsena bei apatišku žvilgsniu apvaliame veide, plonyčiais bekauliais pirštais, regis, sunkiai nulaikanti putlų guvų Kūdikį – tai tipažas, išsilaikęs iki XV a. vidurio, tačiau vis menkėjęs, vis labiau išsenkant įkvėpimo šaltiniui. Šio tipo pavadinimas – *Schöne Madonnen* „gražiosios madonos“ – vykusiai nusako žanrą.

Iškilus Clausui Sluteriui, paskutinius penkiolika XV a. metų dirbusiam Dižone, Prancūzija ir Flandrija visiškai atitrūko nuo itališkos srovės. Sluterio stilius regėti jo skulptūrose Šanmolio (*Champmol*) vienuolyne netoli Dižono; didžiulės, į daugybę klosčių susisupusios figūros su tikroviškomis barzdų bei plaukų detalėmis ir tikroviška veidų išraiška pirmiausia įkvėptos Prancūzijos katedrų portalų skulptūrų. Tapyboje didingą *Mozės šulinio* (*il.* 6) pranašų mastelį, meistriškai ir su užmoju traktuojamas klostes atitinka paslaptingasis Flemalio (*Flémalle*) meistras, kurio Marijų kojas irgi gaubia ilgų storų suknelių ir apsiaustų kampuotų klosčių masės. Skirtinga klosčių traktuotė tuo

metu Vokietijoje ir Bohemijoje paplitusį minkštąjį stilių ir jį pakeitusią bei lygiai plačiai po Europą paplitusią tarptautinę gotiką skiria nuo realistiškesnės Flemalio meistro ir Jano van Eycko vizijos. Minkštas, grakščiai glebias figūras aptekančias klostes pakeitė kampuotos, standesnės klosčių grupės, gaubusios daug tvirčiau suręstus kūnus. Vokiškai šis stilius vadinamas tiesiog „kampuotuoju", *der eckige Stil.* Vienas iškalbingiausių šio kampuotojo stiliaus pavyzdžių – nedidelis Flemalio meistro triptikas, kurio centre pavaizduotas *Laidojimas*, ant vienos sąvaros nutapytas *Prisikėlimas*, ant kitos – *Golgota* su donatoriaus atvaizdu pirmame plane. Čia ne tik figūros nutapytos tikroviškai, bet ir nuosekli paveikslo erdvės sistema sukuria gelmės įspūdį, atsiranda nuotolis tarp priekyje raudančių moterų bei grupelės gilumoje, už kapo. Be šių naujovių, svarbiausia paveiksle juntama jausmo vienovė – visos glaudžiai susibūrusios figūros persmelktos tos pačios širdgėlos. Angelas, atbula ranka braukiantis ašaras, šv. Jonas, bandantis paremti virš mirusio Sūnaus palinkusią sielvartaujančią Motiną, palūžusi moteris, prilaikanti skarą, – visos šios figūros suskamba naujo ir nenuolaidžiaujančio dramatiško realizmo gaida. *Prisikėlimo* scena sukomponuota daug giliau paveikslo erdvėje negu centrinės lentos *Laidojimas.* Ikonografija ganėtinai pažįstama: angelas sėdi ant dangčio, uždėto skersai tuščio kapo, iš kurio nedrąsiai žengia Kristus, išsipustę kareiviai drybso apačioje, nedidelė pinučių tvorelė, regis, išlikusi iš XIV a. vokiško šios scenos varianto; vienaip ar kitaip sukomponuotos, tai tradicinės *Prisikėlimo* scenos dalys. Iš praeities likęs auksinis fonas, papuoštas subtiliais augalų ūselių ornamentais. Nematyta yra pastanga atkurti įvykį, pabudinti žiūrovo jausmą, paskatinti jį dalyvauti prieš akis vykstančioje dramoje, leisti išgirsti sielvarto garsus, įtraukti jį patį į kančią, kad susimąstytų apie savo atpirkimo kainą.

Viena didžiųjų XV a. flamandų tapybos paslapčių susijusi su Flemalio meistro ir Robert'o Campino tapatybe. Campino biografija gerai dokumentuota. Jis gimė apie 1378–1380 m., mirė 1444 m. Turnė (*Tournai*), taigi greičiausiai buvo keleriais metais vyresnis už Janą van Eycką ir trejais metais jį pergyveno. Veikiausiai dirbo Turnė nuo 1410 m., o tai aiškiai rodo, kad buvo gimęs ne ten. Jis ėjo oficialias miesto nuolatinio



50 Flemalio (*Flémalle*) meistras *Šv. Juozapas*, Merodo (*Mérode*) altoriaus paveikslo fragmentas

tapytojo pareigas ir turėjo nemažą dirbtuvę bei mokinių. 1423 m. Campinas tapo tapytojų gildijos dekanu, paskui mieste kilęs maištas įtraukė jį į vietinę politiką, bet 1428 m. jis grįžo į privatų gyvenimą. 1432 m. pakliuvo į kitokią bėdą per netvarkingą gyvenimą, bet nors ir dažnai vaidydamasis su valdžia, išlaikė populiarumą bei miesto pagrindinio dailininko padėtį ir klestėjo iki pat mirties. Tačiau paradoksalu, kad nėra išlikę nė vieno jo pasirašyto, dokumentuoto ar bent tradiciškai jam priskiriamo kūrinio.

Flemalio meistrui priskiriama gana daug kūrinių, o šis vardas pagrįstas klaidingu įsitikinimu, kad kai kurie jo kūriniai atkeliavę iš Flemalio (*Flémalle*) Nyderlanduose. Didelis ir svarbus *Apreiškimo Švč. Mergelei Marijai* triptikas su viena sąvara, vaizduojančia du donatorius, o kita – mielą sceną su šv. Juozapu, gaminančiu pelėms spąstus (*il. 50*), priskirtas Merodo (*Mérode*; iš čia tas altoriaus paveikslas atkeliavo) meistrui, tačiau tik dėl to, kad neturėta geresnio vardo. Bet Merodo altoriaus paveikslas toks panašus į Flemalio meistrui priskiriamus kūrinius, jog paprastai manoma, kad jie to paties žmogaus. Šio asmens stiliui būdingas ryškus realizmas ir kampuota forma, siekimas sukurti emocinį efektą; sunkūs audiniai krinta storomis klostėmis it sulamdytas sugeriamasis popierius, daug dėmesio skiriama smulkiai interjero detalei. Išryškėja ir būdingi fizinio tipažo požymiai: ilgi veidai, sunkūs vokai, apvalūs nedideli smakrai po tiesiomis plonalūpėmis burnomis, apkūnokos kresno sudėjimo figūros, gana ryškios spalvos ir aiškus peizažisto talentas. 1427 m. Rogelet de la Pasture ir Jacquellotte'as Daret buvo įrašyti į Turnė gildiją kaip Robert'o Campino mokiniai, 1432 m. abu tapo meistrais, Jacques'as Daret tą pačią dieną paskirtas gildijos dekanu. Abu buvo turniečiai, o Jacques'as Daret gimęs iki 1400 m. medžio drožėjo šeimoje. 1418 m., gyvendamas Campino namuose, jis įstojo į dvasininkų luomą ir veikiausiai dirbo Campino padėjėju, kol išbuvo formaliai reikalaujamą mokymosi laikotarpį, be kurio negalėjo tapti savarankišku meistru. 1434–1435 m. Daret dirbo Šv. Vasto (*St. Vaast*) abatijoje netoli Araso (*Arras*) ir tapė ten keturių dalių altoriaus paveikslą; viena jų buvo *Kristaus gimimas* (*il. 51*), dabar esantis Thysseno kolekcijoje. Šiame *Kristaus gimime* daug apokrifinių evangelijų elementų,



51 JACQUES DARET *Kristaus gimimas*



52 FLEMALIO (*FLÉMALLE*) MEISTRAS *Kristaus gimimas*

ypač iš Pseudomato evangelijos, pasakojančios apie dvi pribuvėjas – Zelomę, tikėjusią gimimu iš Mergelės, ir tuo netikėjusią Salomę, kuriai dėl tokio niekingo netikėjimo nudžiūvusi ranka. Paveiksle yra ir Juozapas, ranka pridengęs žvakę, ir mažesnio mastelio angelai, besisukinėjantys aplink apgriuvusią pašiūrę, kurioje Švč. Mergelė Marija klūpi priešais ant grindų gulintį nuogą Kūdikį. Visa tai yra ir Flemalio meistrui priskiriamame *Kristaus gimime* (*il. 52*), o šių kūrinių panašumai liudija, jog esama ryšio tarp gerai dokumentuoto Campino asmens, kurio nė vienas darbas nežinomas, ir reikšmingos nežinomo meistro kūrybos.

Merodo (*Mérode*) *Apreiškimo Švč. Mergelei Marijai* (*il. 53*) kambario interjeras – tikras gyvai pavaizduotų detalių lobynas: alkove kabo vandens puodynė, o šalia – siuvinėtas rankšluostis, langas su grotelėmis ir langinėmis, ilgas suolas, prie kurio – o ne ant jo – sėdi Švč. Mergelė Marija, knyga, varvanti žvakė, vazoje ant stalo, pakreipto nedrąsiai stengiantis perteikti perspektyvą, pamerkta lelija. Daugelis šių detalių vėl pasirodo kitame aiškiai tos pačios rankos tapytame kūrinyje – Verlo (*Werl*) altoriaus paveikslo sąvarose; beje, iš šio paveikslo tik sąvaros ir išliko. Vienoje pusėje pavaizduotas Krikštytojo pristatomas dvasininkas donatorius (*il. 54*), kitoje – kambaryje priešais židinį su knyga sėdinti Švč. Mergelė Marija gilumoje pro langą atsiveriančio gamtovaizdžio fone (*il. 55*). Verlo altoriaus paveikslo interjerų erdvė sutvarkyta daug geriau negu šleivoka Merodo *Apreiškimo Švč. Mergelei Marijai* perspektyva. Čia vėl panaudojama ta pati atvirų durų kompozicinė priemonė kaip ir donatoriams *Apreiškime* įkomponuoti, bet už Krikštytojo nugaros kabo išgaubtas veidrodis, atspindintis visą sceną. Tai aiški nuoroda į atspindį veidrodyje Jano van Eycko *Arnolfinių portrete* (*il. 62*), o Verlo sąvarų data (1438) liudija, kad tai pamėgdžiojimas; ši data kalba ir apie Flemalio meistro raidą. *Laidojimo* ornamentuotas auksinis fonas ir į frizą suspaustos figūros – senesnės, ne natūralistinės tradicijos rėmai, kuriuose randasi naujos formos; neaiški Merodo *Apreiškimo Švč. Mergelei Marijai* perspektyva atskleidžia vis didesnį tapytojo norą ir aplinką, ir veikėjus pavaizduoti kuo tikroviškiau. Abu šie paveikslai liudija, kad jų autorius greičiau rodo kelią, negu seka kitų pa-



53 Flemalio (*Flémalle*) meistras *Apreiškimas Švč. Mergelei Marijai*, Merodo (*Mérode*) altoriaus paveikslo centrinė dalis

rodytuoju, nes artimiausias kelias į realizmą būtų per XV a. 4 dešimtmečio Janą van Eycką. Tačiau Verlo sąvarose matyti kitoks požiūris – dailininkas matė 1434 m. van Eycko *Arnolfinių portretą* ir tai, ko pasimokė, pritaikė gilesniam savitam tapybinės erdvės problemų sprendimui.

Nuo 1422 m. esama nemaža žinių apie Janą van Eycką, tačiau nieko nežinoma apie jį anksčiau, nei apie jo gimimo vietą ar datą. Gali būti, kad iki tol jis buvo susijęs su grafo Vilhelmo Olando dvaru, nes 1422 m. dirbo Hagoje mirusiam grafo broliui uzurpatoriui. Gali būti, kad jis iliuminavo ir Valandų knygą, kuri paskui buvo padalyta ir užbaigta



54 FLEMALIO (*FLÉMALLE*) MEISTRAS *Donatorius, pristatomas šv. Jono Krikštytojo,* Verlo (*Werl*) altoriaus paveikslo sąvara



55 FLEMALIO (*FLÉMALLE*) MEISTRAS *Skaitanti Švč. Mergelė Marija,* Verlo (*Werl*) altoriaus paveikslo sąvara

kelių žmonių; dalis šios knygos, pavadintos *Turino valandomis*, sudegė per 1911 m. gaisrą, sunaikinusį Turino karališkąją biblioteką. Laimei, puslapiai su miniatiūromis buvo nufotografuoti, todėl, nors ir nepakankamai, gali būti palyginti su kitais išlikusiais to paties rankraščio puslapiais, dabar saugomais Turino muziejuje (*il. 56*), tačiau iš pirmos laikymo vietos Trivulzio kolekcijoje parsinešusiais *Milano valandų* pavadinimą. Van Eyckams priskiriamos prarastų puslapių iliuminacijos pasižymėjo puikiomis savybėmis: mirganti šviesa, į magišką natūros ir poezijos lydinį sujungta gamta; be to, jau šiose iliuminacijose išryškėjo ir kai kurios perspektyvos priemonės, pasirodysiančios vėlesniuose Jano kūriniuose. Manoma, kad vienoje miniatiūrų pavaizduotas grafas Vilhelmas, ir žinoma, kad dalis rankraščio buvo jo nuosavybė.

1425 m. Janas van Eyckas pradėjo tarnauti Burgundijos kunigaikščiui Pilypui Gerajam ir tarnavo jam visą gyvenimą. Jis buvo ne tik dvaro dailininkas, bet ir konfidencialus pareigūnas, siųstas į keletą



56 JANUI VAN EYCKUI priskiriamas *Šv. Jono Krikštytojo gimimas* iš *Turino valandų*

slaptų diplomatinių kelionių, iš kurių bent dvi susijusios su įvairiomis vedybų derybomis Ispanijoje ir Portugalijoje. Iki 1429 m. dailininkas gyveno Lilyje (*Lille*), paskui Briugėje (*Bruges*), ten nusipirko namą, 1433 m. tame name jį aplankė kunigaikštis. 1441 m. jis mirė Briugėje.

Plikas dokumentuoto gyvenimo apybraižas papildo nemaža pasirašytų ir datuotų kūrinių, taip pat kiti, neabejojamai priskiriami jam ir datuojami pagal analogiją su aiškios datos darbais. Stebina jo kūrinių nuoseklumas, visada išlaikomas aukštas lygis bei vos pastebima stiliaus raida. Tiesa, pastarąją aplinkybę galima paaiškinti tuo, kad ankstyviausi jo datuoti kūriniai yra Gento (*Ghent*) altorius ir nedidelis Timotiejaus (*Tymotheos*) portretas, po kurių jis gyveno tik devynerius metus, tad tikriausiai braižas susiformavo anksčiau.

Kitas neaiškumas, susijęs su Hubertu. Ant Gento altoriaus rėmo yra lotyniškas įrašas, kurį grubiai galima išversti šitaip: „Tapytojas Hubertas van Eyckas, už kurį didesnio nebuvo, šį darbą pradėjo; antrasis pagal meistriškumą, Janas, Jodoko (*Jodocus*) Vydo nurodymu jį užbaigęs, šia gegužės 6 d. įrašyta eilute kviečia jus pažiūrėti, kas padaryta“. Paskutinė ketureilio eilutė yra chronograma, žyminti 1432 metus. Iš įrašo suprantama, kad Hubertas buvo vyresnysis Jano brolis, be to, tiesiai pasakoma, kad jis pradėjo šį altoriaus paveikslą. Galima numanyti, kad jis nutapė ir kitus kūrinius. Huberto asmenybė beveik visai nedokumentuota, ir net keturios nežymios nuorodos, rastos Gento miesto archyvuose, kuriose galbūt jis minimas, nėra neabejotinai sietinos su Hubertu. Todėl imta manyti, kad Hubertas yra pramanytas vietinės Gento propagandos vaisius, atsiradęs siekiant atsverti nepaprastą Briugėje dirbusio Jano prestižą, kad ketureilis esąs apgavystė, ir egzistavęs tik Janas, kuris ir nutapęs visą didįjį kūrinį. Tačiau nėra jokios rimtos priežasties, verčiančios abejoti įrašo tikrumu. Be to, išsiskiria nedidelė grupė darbų, kurie gali būti susieti su žinomais Jano kūriniais, tačiau atrodo taip, lyg būtų tapyti ne vien jo. *Trys Marijos prie šventojo kapo* (*il. 57*) turi daug bendrybių su Gento altoriumi, taip pat su tais Jano kūriniais, kurių data žinoma arba gali būti nustatoma, bet, kaip ir kai kurioms *Turino valandų* miniatiūroms, jiems būdingi ryškūs tarptautinės gotikos bruo-



57 Hubertui van Eyckui priskiriamos *Trys Marijos prie šventojo kapo*

žai. Kreiva kapo perspektyva, trijų šventųjų moterų elegancija, karikatūriški miegančių kareivių tipai, dailutis it brangakmenis angelas, nuosekliai neišplėtota kompozicijos erdvė su miesto sienomis ir bokštais gilumoje bei puikiu saulėtekiu, nuleistu it teatro dekoracija Prisikėlimo dramai, – iš šių elementų sudarytas labai sudėtingas ankstyvas XV a. bandymas priartėti prie natūralizmo. Ši maniera liudija menkesnį negu Jano pastabumą faktams, bet turtingesnę vaizduotę ir poeto gyslelę. Išplėtotas *Trijų Marijų prie šventojo kapo* simbolizmas gretinamas su Gento altoriumi, jo aidų yra ir Jano kūryboje, bet jis retai pasiekia tokių gelmių, tokio prasmės daugiasluoksniškumo. Tačiau neabejotina, kad šio ir kitų kūrinių – logiška manyti, kad jis dalyvavo juos tapant – pagrindu susiformavo ir individualus Jano stilius.



58 Jan van Eyck *Apreiškimas Švč. Mergelei Marijai*, Gento (*Ghent*) altoriaus paveikslo sąvarų išorinė pusė

Gento altorius – didelis ir sudėtingas poliptikas, visiškai išskleistas – veik šešiolikos pėdų ilgių ir dvylikos aukščio, o sąvaras sulankscius – aštuonių ir dvylikos pėdų. Tik pažvelgus, pirmiausia į akis krinta sudėtinių dalių skirtybės, nors ir egzistuoja Viduramžių tradicija, pateisinanti tokį komponavimą, kai centrinė *Deezės* dalis dedama viršuje, o *Rojaus* scenos – apačioje. Kai altorius suskleistas, matyti išorinėje dalyje pavaizduotas *Apreiškimas Švč. Mergelei Marijai* (*il. 58*), po juo – donatorių ir jų šventųjų globėjų portretai, o pačiame viršuje – keturios nedidelės sibilių ir pranašų figūros su tekstais ant vilnijančių kaspinų. Kitas nuostabą keliantis dalykas – skirtingas įvairių figūrų mastelis; trijuose išorinių sąvarų sluoksniuose jis pasikeičia ne mažiau kaip keturis kartus, tokie pat neatitikimai pastebimi ir vidinio paveikslo viršutinėje bei



59 Jan van Eyck *Deezė, Avinėlio pagarbinimas* ir Gento (*Ghent*) altoriaus paveikslo sąvarų vidinė pusė

apatinėje dalyje. Į akis krinta ir skirtingas tikrovės matymas; kai kurios dalys veik proziškai faktinės, kitos savo intensyvumu priartėja prie regėjimo. Angelą ir Švč. Mergelę Mariją *Apreiškime* skiria dvi nedidelės lentelės: viena vaizduoja arkinį langą, atsiveriantį į miesto aikštę, o kitoje nutapyti niša su prausimosi dubeniu, ąsočiu ir šalia kabančiu rankšluosčiu. Ąsočio ir dubens simbolika aiški, tik neaišku, ką reiškia miesto vaizdas. Keistas ir šios scenos apšvietimas – angelas ir Švč. Mergelė apšviesti iš dešinės, tačiau pro atvirą langą viduryje ir nedidelius arkinius langus už figūrų nesklinda šviesa, ir, nors logiška būtų to tikėtis, ji neapšviečia nė pliko grindų ploto tarp jų, tad kartais šie langai interpretuojami kaip intarpai. Donatorius su žmona klūpi tarp savo globėjų, abu šv. Jonai nutapyti monochromiškai ir pavaizduoti kaip šventųjų

statulos. Todėl atsiranda ne tik mastelio, bet ir žiūrėjimo taško skirtybių, išsisluoksniuoja trejopa realybė: pasakojamas siužetas priklauso sakraliniam pasauliui, donatoriai – neabejotinai faktinio pasaulio figūros, o šventieji imituoja skulptūras. Jodoko (*Jodocus*) Vydo ir jo žmonos portretams būdingas Jano *Vyro raudonu turbanu* (*il. 61*) ir *Timotiejaus* su įrašu *Leal Souvenir* (*il. 60*) tapybos metodas – gyva forma lipdoma iš kruopščiai fiksuojamų detalių. Nors į akis krinta skirtybės, lygiai akivaizdi ir pastanga suvienyti šiuos skirtingus elementus, sujungti juos į visumą visose plokštėse iš dešinės krintančia šviesa, vienodai visas viršutinės eilės scenas jungiančiomis lubų perdangomis, apačioje figūras rėminančia trilape arka. Vidinėje paveikslo kompozicijoje (*il. 59*) mastelio ir matymo taško neatitikimų daugiausia. Viršutinėje eilėje pavaizduotos keturių skirtingų mastelių figūros, centrinė Dievo Tėvo figūra – didžiausia, nors tai gali būti išlikusi Viduramžių tradicija, kai dydis atitinka personažo svarbą. Detalės – aukščiausios kokybės, tačiau kruopščiai nutapyti brangakmeniai, karūnos, brokatai nenustelbia figūrų struktūros. Aistringą autoriaus susidomėjimą charakterių tipais ir veido išraiška liudija išsižioję giedantys angelai bei skirtingai vaizduojamos antgamtinės būtybės ir Adomas su Ieva – šiųdviejų pačiame viršuje kampuose stovinčios figūros, regis, kūnu ir dvasia priklauso kitam pasauliui.

Po *Deezės* siužetu vaizduojamas *Avinėlio pagarbinimas*; šios scenos ikonografinius elementus galima būtų analizuoti be galo, leidžiantis į vis gilesnius prasmės ir simbolių klodus. Atnašaujamas Avinėlis stovi ant altoriaus, o kraujas iš jo krūtinės teka į ostiją, aplink altorių suklaupę angelai iškėlę laiko Jėzaus kankinimo įrankius, o fone gėlėmis nusėtomis kalvomis altoriaus ir priekyje trykštančio gyvybės šaltinio link artėja piligrimai. Ilga pranašų, kankinių, popiežių, mergelių, piligrimų, teisėjų, riterių, atsiskyrėlių procesija vinguriuoja per prašmatnų, su fantastinėmis detalėmis nutapytą peizažą, vaizduojantį, regis, drauge žemišką ir dangišką rojų.

Kitas neabejojamai datuojamas Jano darbas – nežinomo Timotiejaus portretas su įrašu *Leal Souvenir*; šis paveikslas pasirašytas ir pažymėta 1432 m. data (*il. 60*). Skaidri paveikslo kompozicija, paprastas




60 Jan van Eyck
*Timotiejus* su įrašu
*Leal Souvenir*

apšvietimas, kruopšti detalė aiškiai sieja jį su Gento altoriaus donatorių portretais bei su *Vyru raudonu turbanu* (*il. 61*). Be parašo ir 1433 m. datos, šiame portrete dar esama išdidaus dviprasmio įrašo: *Als Ich Kan* – „Kaip aš sugebu". Naudinga palyginti *Vyrą raudonu turbanu* su Flemalio meistro *Vyro portretu* (*il. 63*). Abiejų menininkų užduotis iš esmės ta pati: jie žaidžia dekoratyviomis galvos dangalo dėmėmis, abu kuo kruopščiausiai išnarstę savo modelių veido formas, Janas pavaizdavęs net portretuojamojo barzdos šerius. Šitaip analizuodamas paviršių,



61 JAN VAN EYCK
*Vyras raudonu turbanu*

62 (dešinėje) JAN VAN EYCK
*Arnolfinių portretas*



63 FLEMALIO (*FLÉMALLE*)
MEISTRAS *Vyro portretas*

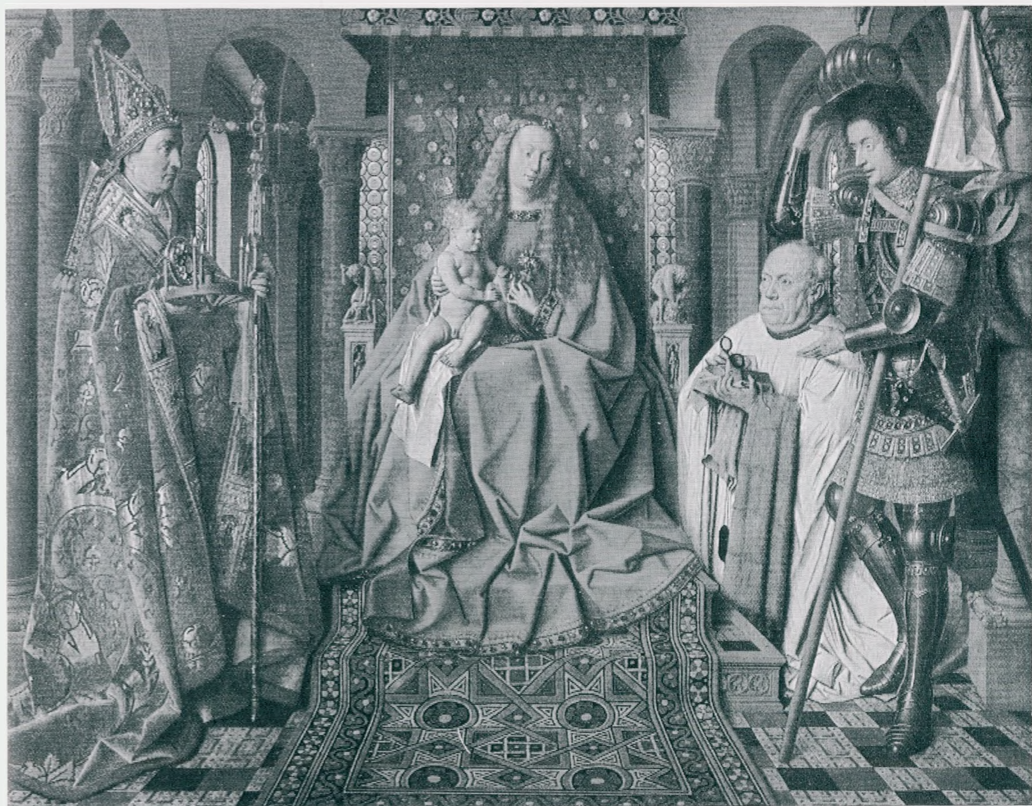


Janas van Eyckas suvokia ir aprėpia formos visumą. Flemalio meistras jam neprilygsta, turbaną dėvinčio vyro veidas tuštesnis, o bruožai lieka paskiromis galvos dalimis, nesusijungiančiomis į vientisą formą. Tai *Arnolfinių portreto* lygis, tačiau tokių meistriškumo aukštumų Janui van

Eyckui pavyko pasiekti nedaugelyje portretų. *Arnolfinių portretas* yra vienas žaviausių ir sudėtingiausių paveikslų pasaulyje, be to, gali būti panaudotas ir labai neįprastai – kaip tapytas santuokos liudijimas, nes italų pirklys pavaizduotas iškilmingiausią priesaikos akimirką, kaip patvirtina virš jo galvos uždegta žvakė, simbolizuojanti Dievo akivaizdą, prie jaunosios žmonos kojų stovintis šunelis – ištikimybės šeimai simbolis ir poros užnugaryje matomas vestuvių guolis. Greta ant galinės kambario sienos kabančio veidrodžio, kur atsispindi visa scena, dailininkas pasirašė kūrinį ir patvirtino savo dalyvavimą šioje ceremonijoje: *Johannes de Eyck fuit hic 1434.*

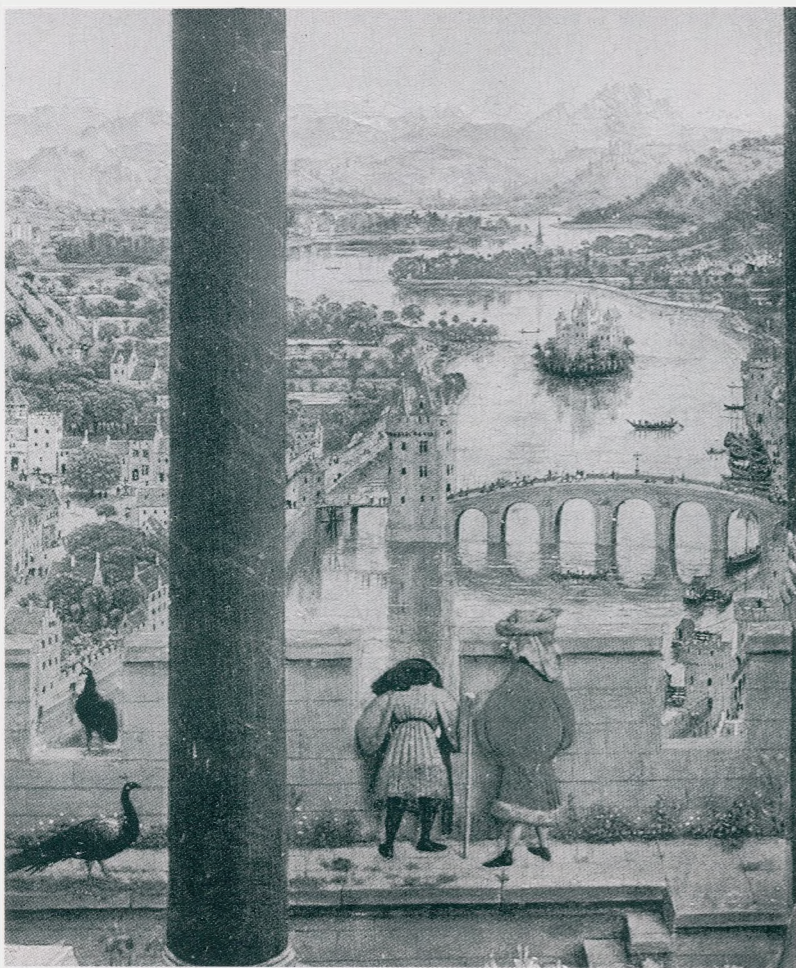
Čia vėl stulbina realizmas, smulkiausios detalės nepraleidžiantis dėmesys. Kambario perspektyva – langas, grindlentės – nepagrįsta jokia moksline optine sistema, tuo metu jau taikyta Florencijoje, tačiau tobulas pastabumas įgalina ir grynai empiriniu matymu besiremiantį dailininką sukurti visišką kambario erdvės iliuziją. Drezdeno *Švč. Mergelės Marijos su Kūdikiu ir šventaisiais* perspektyva, matyt, taip pat perteikta remiantis tikrovės stebėjimu, nors ir nėra pavykę rasti bažnyčios, kurios interjeras sutaptų su pavaizduotuoju paveiksle, tad ši realybė daugiausia turbūt tapytojo vaizduotės kūrinys, o panaudotos architektūrinės formos įgyja ir simbolinę prasmę. Tačiau visiškai išgautas vaizdo tikroviškumo įspūdis, todėl atrodo, kad Janas van Eyckas bendrybę sukuria per labai intensyviai vaizduojamą konkretybę. Tuo jis smarkiai skiriasi nuo Rogiero van der Weyedeno ir net Flemalio meistro; tiesa, šiedu irgi remiasi tikrove, tačiau tai emocijos ir dramatizmo persunkta tikrovė, todėl jie pradeda kurti nuo apibendrinto jausmo, atsispiria nuo tam tikros dvasinės būsenos ir tik tada pereina prie detalių bei fakto konstatavimo. Jano van Eycko kūriniuose dramos nėra. Daugių daugiausia rasime neaiškų neryžtingą judesį, kaip šv. Jurgio *Kanauninko van der Paele Madonoje* (*il. 64*), bei sustingusią šypseną ar kuklaus pasitenkinimo ir pasididžiavimo šyptelėjimą Madonos veide, kai nuleidusi akis ji žvelgia į Kūdikį kaip karalienė soste po baldakimu ir kaip miestietė ant kuklaus kambario grindų.

Tradicinis tvirtinimas, esą van Eyckai išradę aliejinę tapybą, jau seniai atmestas. Tačiau nuostabi Jano kūrinių technika leidžia manyti,



64 Jan van Eyck *Kanauninko van der Paele Madona*

kad jis išradęs ar ištobulinęs geresnį, grynesnį laką ar dažų skiediklį, nes jo dažas skystas, nematyti teptuko potėpių, o brangakmenio skaidrumo spalva atrodo užtekėjusi ant drobės magišku būdu. Jano spalva ir dažas daug subtilesnis, skaidresnis ir spindulingesnis už pastoziškesnę Flemalio meistro *matière*, bet ir jis nepasiekia blausaus Rogiero švytėjimo. Flamandų aliejinės tapybos technika gerokai pralenkė visus, net italus. Šiaurietiška tapyba iš prigimties buvo pririšta prie molberto, o Italijoje užsakovai pirmiausia reikalavo freskų, todėl tempera persikėlė ir į molbertinę tapybą; tokių paveikslų spalvos primindavo freskas, o tapytojui reikėdavo tokių pat įgūdžių kaip freskininkui. Kaip ir freska, temperinė tapyba reikalauja miklios ir taiklios rankos, tapoma turi būti greitai, nes tempera nepritaikyta pertapymui ir retušavimui, o



65 Jan van Eyck *Rolino Madonos* fragmentas

aliejus leidžia tapyti lėtai ir pasvarstant, po kiekvienos tapymo fazės kūrinys turi išdžiūti, tad aliejinė technika leidžia ir keisti sumanymą. Kad ir kokia virtuoziška buvo Jano van Eycko tapyba, o galbūt kaip tik dėl to, jo įtaka neišplito taip plačiai kaip Rogiero – per visą Europą, ypač Vokietiją. Lucas Moseris, pvz., Tyfenbrono (*Tiefenbronn*) altoriaus paveiksle (*il. 145*), išaugęs labiau iš Flemalio meistro negu iš amžininko, o Konradui Witzui paveiksle *Kristus eina vandeniu* (*il. 66*),



66 Konrad Witz *Kristus eina vandeniu*

nutapytame 1444 m., iš tiesų būdingas aštrus Jano realizmas; šio paveikslo fone vaizduojama konkreti vieta prie Ženevos ežero, tačiau jo švelnus erdvingas peizažas artimesnis Dižone esančiam Flemalio meistro *Kristaus gimimui* negu vizionistiniams Gento altoriaus paveikslo arba *Rolino Madonos* fono (*il. 65*) gamtovaizdžiams. Iš tiesų vargšo Moserio dejonės: „Teverkia Menas, teverkia ir tevaitoja garsiai, nes šiais laikais niekas jo nebenori. Taigi, deja, 1431", užrašytos ant jo altoriaus



67 Petrus Christus *Šv. Eligijus ir įsimylėjėliai*

paveikslo rėmų, liudija, kad naujasis stilius ėmė lėtai skverbtis, išstumdamas patraukliąsias senesnio minkštojo stiliaus savybes.

1441 m. Janui van Eyckui mirus, svarbiausiu Briugės dailininku tapo Petrus Christus, paprastai laikomas Jano mokiniu, nors iki 1444 m. jis nebuvo tikrai įregistruotas Briugėje. Stilistikos požiūriu, jis labiausiai priartėjo prie Jano savo realizmu bei atsiribojimo įspūdžiu, tačiau niekada nepasiekė ano virtuoziškumo. Jano įtaka jaučiama tokiame pa-

veiksle, kaip *Šv. Eligijus ir įsimylėjėliai* (*il. 67*), nutapytame 1449 m.; šventasis vaizduojamas kaip auksakalys, parduodantis jaunai porai žiedą; veidrodis ir interjero detalės tiesiogiai primena *Arnolfinių portretą* (*il. 62*), su kuriuo šį darbą sieja ir tema, nes tai aiškiai sužieduotuvių paveikslas. *Apraudojime* (*il. 68*) matome medines pozas ir tuščias, glebias šiam tapytojui būdingas formas, pamėgtas galbūt dėl tam tikro polinkio į stilizaciją. Akivaizdu, kad jis linksta – ar greičiau ne itin sėkmingai pats save stumia – Rogiero jausmingumo link, tačiau koją jam pakiša grubios draperijų formos ir paviršutiniški jausmai. Geriausiai nusisekę portretai, nes objektas, regis, patraukia jį gilesnei nei paviršinis bruožų konstatavimas analizei; jį domina ir iš kelių šaltinių krintanti šviesa. Nedidelis *Šv. Jeronimas* (*il. 69*) ilgai buvo ginčų objektas, nes užrašyta 1442 m. data kelia įtarimą, ir ja gali remtis tvirtinantieji, jog tai užbaigtas Jano van Eycko darbas. Buvo teigiama, kad tai Jano *Šv. Jeronimas*, minimas 1492 m. Medici inventoriniame sąraše, ir taip gali būti. Kad tokio tipo paveikslas egzistavo Florencijoje, liudija Visų

68 PETRUS CHRISTUS *Apraudojimas*



Šventųjų bažnyčioje (*Ognissanti*) esantys pora Ghirlandaio ir Botticelli šventųjų filosofų, aiškiai besiremiančių tokiu provaizdžiu. Esama ir kitos šio paveikslo istorijos versijos; esą, skaidri, bet šiek tiek mechaniška tapyba aiškintina tuo, jog tai pamesto van Eycko originalo XV a. kopija.



69 PETRUS CHRISTUS
*Šv. Jeronimas*

## Ketvirtas skyrius

Masolino pavyzdys puikiai atskleidžia, kaip viskas klostėsi menininkui, kuriam tapybos pagrindus suteikė tarptautinės gotikos tradicija, o paskui jį paviliojo naujoviškas Masaccio realizmas. Tai beveik tipiškas daugumos XV a. vidurio Florencijos dailininkų kelias. Tačiau paskui labiau negu klasikinės Masaccio formos juos patraukdavo agresyvus, dramatiškas Donatello realizmas. Tokie dvilypiai idealai formavo skirtingo amžiaus ir nevienodo meistriškumo menininkus; aiškiausiai tai matyti pagrindinių tos epochos figūrų – Fra Angelico, Fra Filippo Lippi, Uccello, Domenico Veneziano ir Castagno kūryboje.

Buvo įprasta manyti, kad Masolino galima puikiausiai gretinti su Fra Angelico, nors šio kūriniai lyriškesni ar išties sentimentalesni. Šis gal ir įdomus požiūris buvo grindžiamas pora argumentų: pirmiausia manyta, kad Fra Angelico gimęs apie 1387 m., taigi būtų tiksliai tokio pat amžiaus kaip Masolino ir Donatello; antrasis veiksnys – jo ankstyviausias neabejotinai datuotas kūrinys, 1433 m. Lino audėjų gildijai nutapytas altoriaus paveikslas (*Linaiuoli Madona*) (*il. 70*). Šis paveikslas neabejotinai susijęs su Masaccio kūriniais; Masaccio įtaką patvirtina ir vėlesni Angelico kūriniai. Tačiau dabar, regis, linkstama manyti, kad Fra Angelico gimęs tik apie 1400 m., todėl Masaccio ir Fra Angelico panašumas – veikiau vieno amžininko įtaka kitam, kaip ir Masaccio įtaka Fra Filippo Lippi. Vėlgi dar visai neseniai buvo įprasta manyti, kad Fra Filippo pradžioje tapęs saldžiai pamaldžius atvaizdus, o paskui jo paveikslai įgavę daugiau atšiaurumo ir realizmo. Taip manyti skatino išankstinė pažangos mene idėja.

Pasak šio principo, realistiškesnis kūrinys būtinai tobulesnis, meistriškesnis, tad turi būti ir vėlesnis už mažiau tikrovišką kūrinį. Žinoma, tokia logika nesiremia jokiais argumentais, ir 1430–1460 m. Florencijos menai rodo, kad idėjų kaita sudėtingesnė. Po to, kai Florencijos



71 (dešinėje) Fra Filippo Lippi *Barbadori altoriaus paveikslas*

70 Fra Angelico *Linaiuoli Madona*

karmelitų bažnyčios kluatre buvo rasti apie 1432 m. datuotini freskų fragmentai, Fra Filippo kūrybos raidą galima susekti gana tiksliai. Jis buvo našlaitis, kurį 1421 m. teta, matyt, nenorėjusi rūpintis vaiku, atidavė į Florencijos karmelitų vienuolyną. XV a. trečio dešimtmečio viduryje Masaccio tapė Brancacci koplyčią vienuolyno bažnyčioje, o 1430 m. Fra Filippo registruotas dokumentuose kaip dailininkas. Karmelitų ordinas buvo uždaras, tad tikėtina, jog Filippo buvo Masaccio mokinys; šį spėjimą visiškai patvirtina ir nukentėjusių freskų fragmentai – šias freskas mini Vasari, bet vėliau jos buvo užteptos kalkėmis ir atrastos tik 1860 m. Du vėlesni datuoti jo kūriniai – *Tarkvinijos Madona* (*il. 73*), nutapyta 1437 m., ir Barbadori altoriaus paveikslas (*il. 71*), užsakytas 1437 m. – rodo, kad jis pasuko nuo Masaccio ir gerokai priartėjo prie Donatello. *Tarkvinijos Madona* (paveikslas pavadintas pagal pirmąją buvimo vietą) kompaktiškai sugrupuotomis figūromis ir sluoks-



niais gilyn tolstančiu architektūriniu fonu itin aiškiai atskleidžia naują įtaką, o storulis ir tikrai bjaurus vaikas skatina manyti, kad Fra Filippo galvoje buvo Donatello Sienos krikštyklos *Erodo puota* (*il. 26*), energingi Prato sakyklos putai ir giedotojų tribūna (*il. 29*). Barbadori altoriaus kompozicija lengvesnė ir mažiau suspausta. Aplinka architektūrinė, tačiau tai tik paprastas paneliais išmuštas kambarys, kuriame stovi didžiulis laikinai įrengtas sostas. Nors per baliustradą persisvėrusių angeliukų veidai dar primena grėsmingą Donatello putų išraišką, čia įkvėpimo šaltinis jau daug geriau pasisavintas, mažiau akcentuotas emocinis bjaurumo poveikis. Barbadori altoriaus paveikslas svarbus ir dėl kitų dviejų priežasčių. Tai vienas ankstyviausių datuotų *Sacra Conversazione* [„šventojo pokalbio"] pavyzdžių. *Sacra Conversazione* – tokia Madonos su Kūdikiu grupės ikonografinė forma, kai šventieji komponuojami suteikiant šventam pokalbiui būdingo intymumo įspūdį.



72 Fra Filippo Lippi *Švč. Mergelės Marijos vainikavimas*

Šventasis pokalbis tapo labai paplitusia kompozicija, visiškai pakeitusia senesnius ikonografinius siužetus – soste sėdinčios Mergelės didybės arba Madonos su ją supančiais, bet skyrium stovinčiais šventaisiais. Šis kūrinys svarbus ir dėl vienos pranašiškos jo stiliaus ypatybės; čia daug sudėtingiau vaizduojamos atskiros formos, draperijos krinta smulkiomis klostelėmis, perteikta įvairių paviršių medžiaga; plonytis Madonos galvą dengiantis šydas, siuvinėti arnotai, kiekviena angelų sparnų plunksnelė, marmurinės sienos ir grindys, sosto drožiniai, – visa tai ištapyta taip kruopščiai, kad nelieka nė mažiausio tarpelio, nevirtusio atskira forma ar spalva. Šios naujovės atsispindi *Švč. Mergelės Marijos vainikavime* (*il. 72*), užsakytame 1441 m., tačiau greičiausiai nebaigtame iki 1447 m. Vidinės erdvės idėjos atsisakyta siekiant nepaprastos paveikslo paviršiaus įvairovės, neliko nė racionalaus mastelio, centrinės Dievo ir Švč. Mergelės Marijos figūros bei du šoniniai angelai didesni už kitus




73 Fra Filippo Lippi *Tarkvinijos Madona*

angelus ir net priekyje klūpančias figūras, o pagal perspektyvos dėsnius taip neturėtų būti. Detalių įvairovė dar gausesnė. Angelų galvos liudija Fra Angelico įtaką; tai jis pastūmėjo Fra Filippo į saldumo varžybas, su juo atsirado ryški linija, šviesesnės ir švelnesnės spalvos, atsisakyta Masaccio įvesto realizmo.

1452 m. pradėtos tapyti Prato katedros choro freskos pasirašytos 1460 m., nors nepanašu, kad būtų baigtos anksčiau negu 1464 m. Fra Filippo labai vilkino šį darbą, galbūt dėl to, kad taip pailgino ir savo romaną su Lucrezia Buti, vienuole iš konvento, kurio kapelionu jis buvo. 1457 arba 1458 m. ji tapo jo sūnaus Filippino motina. O galbūt jis taip užtruko dėl sveikatos, nes 1450 m. buvo kankinamas, siekiant išgauti tiesą apie iššvaistytus padėjėjo pinigus. *Šv. Stepono laidotuvės* ir *Erodo puota* iš Prato freskų liudija, kad menininkas daugiausia dėmesio skyrė judėjimui ir dramatiškam pasakojimui, net aukodamas kompozicinę vienovę. *Šv. Stepono laidotuvėse* drąsiai atverta gili bažnyčios erdvė; tokia paveikslo veiksmo vieta tuo metu buvo jau įprastas dalykas, nes suteikdavo galimybę parodyti, kad autorius išmano ir sugeba tai, kas buvo laikoma bet kurio pažangaus menininko repertuaro *sine qua non. Erodo puotoje* (*il. 78*) nepertraukiamojo vaizdavimo priemonė (kai keli vienas po kito vykę įvykiai dėl pasakojimo aiškumo vaizduojami kartu) taikyta perdėtai, peržengiant blaivaus proto ribas. Netikroviškas komponavimas užgožia ir natūralistiškai perspektyvoje nutapytą aplinką, ir iškalbingą Erodo paklaikimo bei Erodiados abejingumo kontrastą. Freska įkvėpta Donatello reljefo ta pačia tema, tačiau šis pavyzdys parodo, kokia žalinga vidinei kūrinio vienovei paviršutiniškai perimta įtaka.

Panašios krypties raida ryškėja ir Madonos su Kūdikiu kompozicijose. *Nuolankumo Madona* (*il. 74*) – ankstyvas kūrinys, kuriame pabrėžiama iš Masaccio perimta šviesokaita ir iš Donatello atkeliavę bjaurūs veidai bei gana utriruotas realizmas. Stilistinį posūkį atskleidžia vėlesnės kompozicijos su Madona. Tai vadinamasis *Pitti rūmų tondas* (*il. 75*), nutapytas 1452 m. ir vaizduojantis Madoną su Kūdikiu šv. Onos gyvenimo istorijos fone, kur įkomponuota ir garsioji ryžtingai su pintine ant galvos besiirianti menadė, bei 1455–1457 m. žavioji Madona, atsiklaupusi pagarbinti išdaigiškai besišypsančio Kūdikėlio. Tai pasaldytas



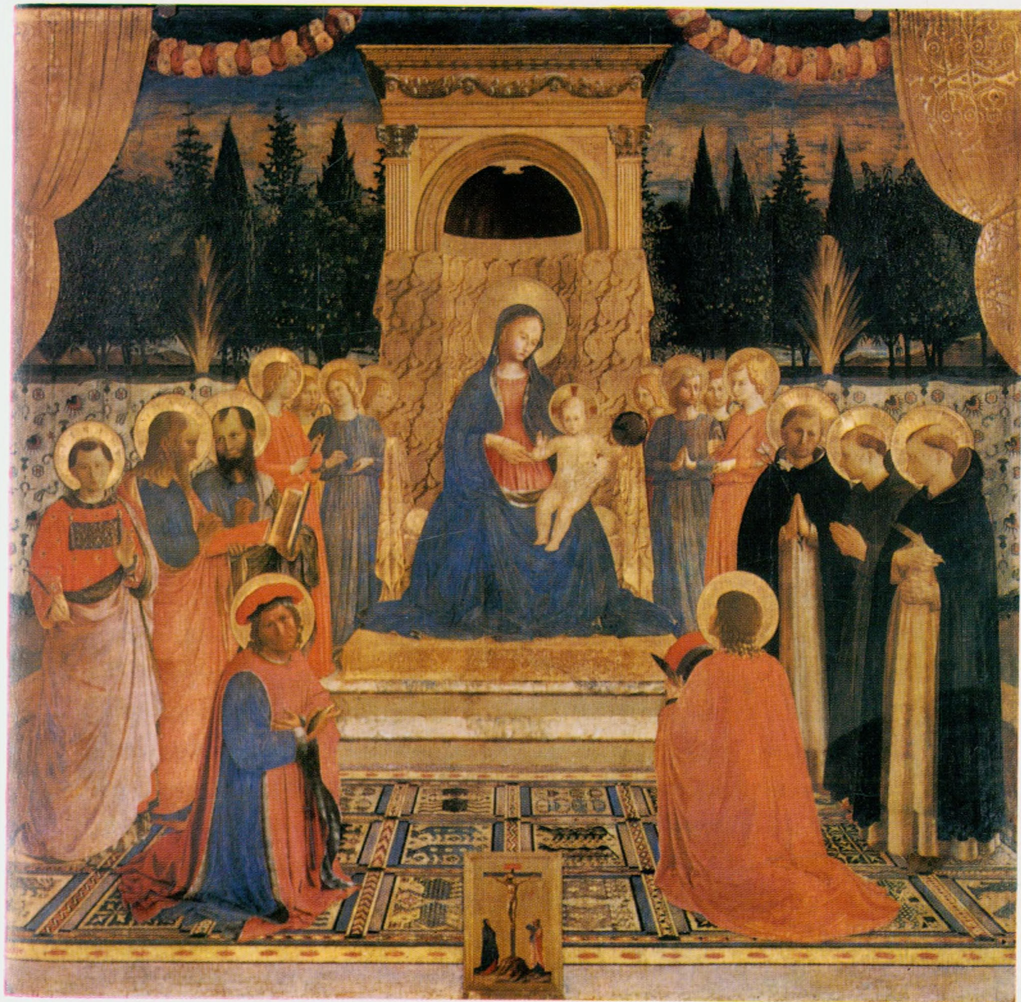
74 Fra Filippo Lippi *Nuolankumo Madona*



75 Fra Filippo Lippi *Madona su Kūdikiu (Pitti rūmų tondas)*



76 Fra Filippo Lippi *Madona, garbinanti Kūdikėlį miškuose*



77 Fra Angelico *Madona su Kūdikiu, šventaisiais ir angelais*

ir sušvelnintas realizmas, kur tikroviškumas aukojamas dėl poezijos, gimstančios iš visai kitokių įkvėpimo šaltinių. Tą patį pokytį matome ir *Kristaus gimimo* scenose. Vienas tokių kūrinių buvo Medici rūmų koplyčiai skirtas altoriaus paveikslas (*il. 76*); šią koplyčią freskomis buvo ištapęs Fra Angelico padėjėjas Benozzo Gozzoli, pavaizdavęs garsiąją trijų išminčių procesiją, kurioje žengia ir kai kurie jaunesni Medici šeimos

nariai. Šie *Kristaus gimimą* vaizduojantys kūriniai iš esmės poetiški, juose įvykis ne pasakojamas, o apmąstomas. Niūrus fonas, šešėlių apgaubti liudytojai, švelnus Madonos grožis ir lipšnus ant žemės gulinčio bei pirštą čiulpiančio Kūdikėlio meilumas (*il. 76*) – požymiai amžiaus viduryje įvykusio perėjimo nuo Masaccio realizmo ir Donatello emocijų prie antrosios kartos skulptoriams būdingo švelnumo ir grakštumo. Nuostabu tik tai, kad šias permainas skelbia Fra Filippo.

Fra Angelico karjera klostėsi visai kitaip, tačiau jos pradžia tebėra neaiški, ir tikriausiai jis pradėjo tapyti ne anksčiau kaip XV a. trečiame dešimtmetyje. Jis gana jaunas tapo dominikonu, tačiau kitaip negu Fra Filippo vienuoliu tapo iš pašaukimo ir, būdamas Pamokslininkų ordino nariu, sąmoningai panaudojo savo meną didaktiniais tikslais. Todėl jo stilius visada paprastas ir tiesus, gal šiek tiek konservatyvus. Paprastai jam priskiriami iš spalvotų reprodukcijų žinomi nedideli relikvijoriai gali būti ankstyvieji jo kūriniai, tačiau pirmas tvirtai datuojamas Fra Angelico darbas yra *Linaiuoli Madona* (*il. 70*), užsakytas 1433 m. Geriausia šį paveikslą palyginti su Masaccio *Madona su Kūdikiu ir šv. Ona* (*il. 16*) bei Fra Filippo *Nuolankumo Madona* (*il. 74*). Masaccio ir Fra Filippo tapo realistinį vaizdą, tačiau Masaccio kupinas klasikinės didybės, o Fra Filippo jausmingesnis. Fra Angelico išlaiko Masaccio hieratiškumą, masyvumą, formos trimatiškumą, tačiau kai kuriais atžvilgiais jis artimesnis tarptautinės gotikos „gražiųjų madonų“ idealui. Štai Kūdikis atrodo kaip nužengęs tiesiai iš Viduramžių ar Bizantijos ikonos, tik truputį sumodernintas, nes autorius modeliavo formą, taikydamas šešėliavimą.

*Madona su Kūdikiu, šventaisiais ir angelais* (*il. 77*) – altoriaus paveikslas, 1438 arba 1440 m. nutapytas Florencijos Šv. Morkaus vienuolyno bažnyčioje. Čia Fra Angelico praleido daugiausia darbingo gyvenimo metų, čia vadovavo dirbtuvei. Todėl šis paveikslas, kaip *Sacra Conversazione*, lygintinas su Barbadori altoriumi (*il. 71*).

Fra Angelico kompozicija atviresnė už Fra Filippo, vidinė erdvė mažiau prikimšta. Jo kompozicinės priemonės tos pačios: klūpančių figūrų antitezė, visiška stovinčių angelų ir šventųjų pusiausvyra, augalai, girliandos, užuolaidos; tik sostas labiau klasikinės formos, kilęs iš Mi-

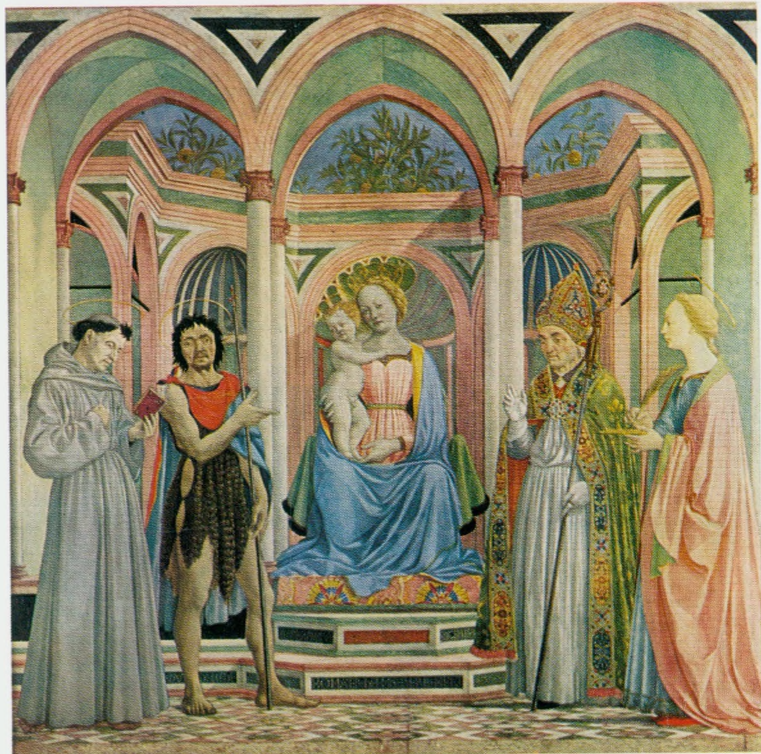


78 FRA FILIPPO LIPPI *Erodo puota*

chelozzo projektuotos Šv. Mykolo oratorijaus (*Orsanmichele*) nišos, kuri buvo skirta Donatello *Šv. Liudviko* statulai, o dabar joje įkomponuota Verrocchio *Netikintį Tomą* vaizduojanti skulptūra. Tačiau paprastai Fra Angelico kūriniai gali būti datuojami pagal darbų Šv. Morkaus vienuolyne eigą – visas vienuolynas dekoruotas daugybe freskų, nutapytų kiekvienoje celėje, laiptinėse, praėjimuose, o kapitulą puošia didesnės ir sudėtingesnės kompozicijos. Viešiau matomose freskose, kaip viršutinio koridoriaus *Madonoje su Kūdikiu ir aštuoniais šventaisiais* (*il. 81*) bei laiptų viršuje nutapytame *Apreiškime Švč. Mergelei Marijai* (*il. 82*), pasirinkta tema traktuojama tiesmukai. Freska su Madona greičiausiai nutapyta gana vėlai, galbūt tik po to, kai Fra Angelico grįžo iš Romos 1449 m., o tai reikštų, kad ir po to, kai buvo paskirtas Fiezolės (*Fiesole*) Šv. Dominyko vienuolyno prioru, jis toliau tapė senajame konvente. *Madonos su Kūdikiu* grupė sukomponuota daug paprasčiau už altoriaus paveikslą, kyla net tuštumo įspūdis. Abiejose pusėse grupelėmis stovi po ketvertą šventųjų, keturi piliastrai puošia sieną, kurioje įrengta niša-sostas, Madona – apibendrinta, tačiau švelni hieratinė figūra, laikanti tokį pat apibendrintą, bet gražų Kūdikį, kuris vienoje rankoje turi žemės rutulį ir pakelta kita laimina. Apšvietimas intriguojančiai nelogiškas – ant lygių

sienų nutįsę ilgi piliastrų šešėliai, veidai irgi apšviesti iš kairės, nes tokia yra ir natūrali šviesos kryptis tame koridoriuje, tačiau nė viena figūrų nemeta šešėlio ant žemės, tad nors vienas po kito surikiuoti šventieji sukuria tolstančios perspektyvos iliuziją, apskritai paveikslas lieka plokščias. Toks pat neracionalus, tačiau meniškai tinkamas sprendimas pritaikytas ir *Apreiškime Švč. Mergelei Marijai*, kur skliautuotos lodžijos vidus apšviestas tolygiai, nors iš kairės krinta ryški šviesa. Celių freskų ikonografija ne tokia tiesmuka, siužetai interpretuojami ne taip realistiškai. *Jėzaus išjuokimas* vyksta viršum dramos nematančių susimąsčiusių figūrų, o jį mušančiųjų rankos, spjaudančio kareivio galva ir lazda, kuria Jėzui ant galvos užspraudžiamas erškėčių vainikas, pavaizduota kaip prieš Jo veidą užrištomis akimis šmėkščiojančios šmėklos. *Noli me tangere* paveiksle ankstyvo ryto švytėjimas perteiktas gana tikroviškai, tačiau spinduliuojanti šviesa, veikiau plaukianti negu žengianti Jėzaus figūra ir daugybė smulkių augalų sode paverčia šią freską maldos priemone, padėjusią celėje gyvenusiam vienuoliui medituoti. Kuriant šį didžiulį freskų ciklą, smarkiai prisidėjo ir visa menininko dirbtuvė.

1447 m. ar anksčiau Fra Angelico buvo Romoje ir ten dekoravo Mikalojaus V asmeninę koplyčią. Šioje koplyčioje nutapytos šventųjų Lauryno ir Stepono gyvenimo scenos apibendrina pagrindinę jo kūrybos kryptį. Perspektyvoje pavaizduotai aplinkai būdingas logiškas tikroviškumas, išlaikytas nuoseklus mastelis bei aiškus pasakojimo turinys, suvaldyta energija. Spalvos skaidrios, tačiau pakankama šviesotamsa teikia figūroms tūriškumo; nepertraukiamojo vaizdavimo principas taikomas minimaliai, konkrečios scenos vaizduojamos vis kitokioje architektūrinėje aplinkoje, bet realizmo iliuzijos siekis ar apšvietimo efektai niekur nenaikina visumos vienovės principo ir neardo sienos plokštumos. Istorijos pasakojamos su daugybe papildomų spalvingų detalių, antai popiežiaus sprendimą 1450-uosius paskelbti jubiliejiniais metais iliustruoja du kareiviai, pasirengę išlaužti kairėje esančias užmūrytas duris (*il. 80*); tačiau tokios detalės parenkamos ne vien dekoratyvumo sumetimais, jos visada natūraliai susiejamos su pagrindiniu pasakojimu. Palyginę šį kūrinį su vėlyvaisiais Fra Filippo darbais, matome stulbinantį skirtumą, o ir stulbina tai, kad ne tas, kuris pradėjo kurti būdamas



79 Domenico Veneziano *Šv. Liucijos altoriaus paveikslas*



80 Fra Angelico *Šv. Lauryno ir šv. Stepono gyvenimo scenų* fragmentas *Šv. Laurynui patikimi bažnyčios turtai*

VIRGINIS INTACTE CVM VENERIS ANTE FIGVRAM PRETEREVNDO CAVE NE ATVR. AVE



83 DOMENICO VENEZIANO *Išminčių pagarbinimas*

81 (viršuje kairėje) FRA ANGELICO *Madona su Kūdikiu ir aštuoniais šventaisiais*

82 (apačioje kairėje) FRA ANGELICO *Apreiškimas Švč. Mergelei Marijai*

Masaccio mokiniu, o kitas, pradėjęs dirbti senoviškesniu stiliumi, pagaliau perprato, ko iš tiesų siekė Masaccio.

Antras didis to meto *Sacra Conversazione* pavyzdys yra Šv. Liucijos altoriaus paveikslas (*il. 79*), nutapytas Domenico Veneziano. Apie šį menininką labai mažai žinoma, jis tarsi stovi nuošaliau pagrindinės Florencijos meno srovės. Kita vertus, Šv. Liucijos altorius aiškiai yra vienas svarbiausių to amžiaus vidurio kūrinių, nemaža kur subtilumu lenkiantis Angelico ar Lippi. Domenico Veneziano gimimo data nežinoma, o pasirašydavo jis Venecijiečiu. Problemiškas *Išminčių pagarbinimo* tondas

(*il. 83*) dažnai laikomas dailininko tarptautinės gotikos tarpsnio, prasidėjusio XV a. trečio dešimtmečio pabaigoje arba ketvirto pradžioje, įrodymu, tačiau pirmi neabejotini faktai apie šį menininką liudija, kad 1438 m. jis buvo Perudžoje (*Perugia*) ir iš ten rašė tuomet Feraroje buvusiam Piero de' Medici. Jo laiškas datuotas 1438 m. balandžio 1 d. ir svarbiausioje dalyje rašoma: „Šiuo metu man teko išgirsti apie Cosimo planus, jo ketinimą nutapyti altoriaus paveikslą bei troškimą, kad tai būtų didingas darbas. Ši žinia man itin maloni, o dar maloniau būtų, jei Jūsų tarpininkavimu aš gaučiau jį tapyti, ir, jei taip susiklostytų, tikiuosi Dievo padedamas parodyti jums nuostabių dalykų, nes matau, kad čia [Florencijoje] esama tokių gerų meistrų kaip Fra Filippo ir Fra Giovanni [tai yra Fra Angelico, kurio vienuoliškas vardas buvo Jonas (*Giovanni*)], ir jie turi labai daug darbo. Ypač paveikslo, kuris keliaus į Šventosios Dvasios bažnyčią (*Sto Spirito*), net jei tapytų dieną naktį, Fra Filippo neužbaigs per penkerius metus, toks didžiulis jis yra. [Tai Barbadori altoriaus paveikslas, skirtas Šventosios Dvasios bažnyčiai.] Kad ir kaip būtų, didžiulis geranoriškas troškimas Jums pasitarnauti verčia mane įžūliai siūlytis; tad jeigu atlikčiau šį darbą menkiau už ką kitą, būčiau dėkingas už visus vertingus pataisymus, idant kuo geriau Jums įrodyčiau, kad sugebu tapyti lygiai puikiai kaip ir kiti. Bet jei atsitiktų taip, kad darbas būtų toks didelis, ir Cosimo nuspręstų skirti jį keliems meistrams ar vienam daugiau negu kitam, meldžiu, kad Jūsų įtaka nulemtų jo sprendimą mano naudai, o aš gaučiau bent dalį to paveikslo ir galėčiau kaip įmanydamas geriau pasitarnauti tam kilniam viešpačiui. Jei žinotumėte, kaip trokštu nutapyti kokį nors garsų kūrinį, ypač Jums, tikrai susilaukčiau Jūsų palankumo..." Matyt, jam pavyko, nes užfiksuota, kad nuo 1439 m. iki 1445 m. jis tapė kažkokias freskas Florencijoje, tačiau iš jų išliko tik keletas mažyčių fragmentų. Svarbiausias žinomas faktas apie šių freską tapybą yra tas, kad jis turėjęs padėjėją Piero della Francesca, tikriausiai pirmą kartą susipažinusį su Florencijos kūriniais. Neabejotina, kad savitas Domenico susidomėjimas spalva bei šviesos žaismu turėjo lemiamos įtakos Piero stiliaus formavimuisi, tad ir tapybai už Florencijos ribų. Tik du darbai neabejotinai priskiriami Domenico, ir abu jie pasirašyti. Tai Madona su dviejų šventųjų fragmen-



84 Domenico Veneziano *Šv. Zenobijaus stebuklas*

tais iš Šv. Liucijos altoriaus paveikslo, kurio pagrindinė dalis yra Uffizi galerijoje, o predelos lentos išsklaidytos po Berlyno, Kembridžo (*il. 84*), Vašingtono ir kitus muziejus.

Londone esantis freskos fragmentas su Madona ir dviem šventaisiais, išlikęs iš gatvės koplytėlės, pagal pradinę buvimo vietą pavadintas *Carnesecchi Madona.* Veikiausiai jis datuotinas vėliau negu 1438 m., kuomet parašytas Domenico laiškas Piero de' Medici; matyt, tai visų jo darbų Florencijoje *terminus post quem.* Net prastai išlikusiame kūrinyje

matyti kilnus paprastumas, o du šventųjų galvų fragmentai liudija tiesią, plataus mosto tapybą. Tai savito talento menininkas, lipdantis iš didelių šviesos ir šešėlio gabalų, kuriantis didelius paprastus pavidalus, bylojančius apybraižomis ir spalvų kontrastais. Šv. Liucijos altoriaus paveikslo erdvės sutvarkymas, rūpestingai perspektyvoje pavaizduota architektūra ir figūrų proporcijos veik pralenkia visus anksčiau nutapytus *Sacra Conversazione*. Šviesa čia blankesnė, šaltesnė, spalvos skaidresnės. Rausvas šv. Liucijos apsiaustas, žalias šv. Zenobijaus arnotas, raudoni Krikštytojo marškiniai bei žalsvai rudas šv. Pranciškaus apsiaustas, rausvos ir žalios grindinio plytelės, žali šešėliai po rausvų arkadų skliautais ar konchose už sosto – visi šie atspalviai išryškėja aštrių juodojo marmuro intarpų dėka, o ryškias spalvas atsveria švelnios dangaus, Madonos bei šv. Liucijos apdarų bei Krikštytojo apsiausto mėliai; tokia spalvų orkestruotė skatina manyti, kad tai pirmas kartas, kai menininkas ima galvoti ne tik apie formų bei erdvės, bet ir spalvų kompoziciją. Ne prašmatnumas, ne didesnė judesio ar emocinė įvairovė tampa šio paveikslo pagrindu, bet grynas regėjimu grįstas įspūdis, kuriam palenkti visi kiti paveikslo parametrai. Domenico kūriniuose aiškiai išryškėja masių organizavimo principas bei šviesi ir skaidri spalva, vėliau tapusi Piero braižo skiriamuoju ženklu, tačiau šiame stiliuje įkūnyta ramybė ir santūrumas nelabai patiko florentiečiams. Todėl Domenico baigė dienas neturtingųjų prieglaudoje ir 1461 m. ten mirė. Dar vienas svarbus jam priskiriamas kūrinys yra *Šv. Jono Krikštytojo ir šv. Pranciškaus* freska (*il. 86*) Šv. Kryžiaus vienuolyne, visai nepanaši į ankstyvąjį jam priskiriamą *Išminčių pagarbinimą*, bet panaši į Castagno kūrinius. Todėl gali būti, kad jo trečio dešimtmečio tarptautinės gotikos stilistika, matoma *Išminčių pagarbinime*, prieš pat 1461 m. išsirutuliojo (penktame ir šeštame dešimtmetyje esama dviejų pasirašytų kūrinių) į aštresnį, linijiškesnį *Šv. Jono ir šv. Pranciškaus* realizmą. Anksčiau manyta, jog Domenico žuvęs nuo Castagno rankos, tačiau vienas iš nedaugelio tikrai žinomų apie jį faktų yra tai, jog ši versija neteisinga, nes Domenico mirė 1461 m., o Castagno jau 1457 m. buvo miręs maru. Tačiau galbūt jų draugystės ar bent pažinties istorijoje ir esama kokių nors svarbių aplinkybių. Kai kuriais atžvilgiais Castagno buvo svarbiausias Florenci-

jos tapytojas po Masaccio, o jo gana aršus realizmas, galėjęs ir sukurti jo kaip Domenico žudiko įvaizdį, susiformavo Castagno visai atsisakius formos trimatiškumo bei Masaccio tapybinio principo vardan linijinių Donatello ritmų, kuriuos jis pritaikė tapybai. Linijos primatas, regis, itin tiko florentiečių temperamentui, nes tokia kryptis išsilaikė visą likusią amžiaus dalį, o Domenico Veneziano spalvos ir šviesos efektai buvo ignoruojami. Tiksli Castagno gimimo data nežinoma, tačiau manoma, kad jis gimęs tarp XIV a. paskutinio dešimtmečio ir 1423 m., o šie metai yra visuotiniausiai priimta data. Jis neabejotinai buvo Venecijoje 1442 m., kai pasirašė ir užrašė datą freskoms, nutapytoms drauge su nežinomu menininku, vardu Francesco da Faenza. Nuo XV a. penkto dešimtmečio iki ankstyvos mirties 1457 m. jis nutapė daugybę kūrinių Florencijoje, tarp jų ir *Paskutinę vakarienę* bei *Kančios scenas*, taip pat *Garsiuosius vyrus ir moteris*, pasižymėjusius sudėtingais perspektyvos efektais. (Pastarieji buvo Malkų viloje (*Villa Legnaia*) už Florencijos ribų, tačiau dabar perkelti į Castagno muziejų buvusiame Šv. Apolonijos konvente, kurio refektorijui ir nutapyta *Paskutinė vakarienė* (*il. 85*) bei *Kančios scenos.*) *Paskutinė vakarienė*, įprastinė refektorijaus tema, nutapyta keista maniera, suplakusia didybę su šiurkščiu realizmu bei paprastumą su įmantrumu. Kambarys suplanuotas kaip akių lygyje esantis tikrojo kambario tęsinys su grindimis, lubomis bei sienomis, puoštomis raštuoto marmuro inkrustacijomis; prislopinta šviesa, krintanti pro langus patalpos gale bei pro kitus du viršum pačios freskos, paskatino dailininką įterpti tapytą dviejų dalių langą dešinėje sienoje, idant stipresnė šviesa ir šešėliu išryškinus Kristų su apaštalais. Sena ikonografinė formulė – Jėzus sėdi centre, palinkęs į susisielojusį šv. Joną, o Judas vienišas kitoje stalo pusėje – leidžia autoriui pasiekti ryškiausio dramatiško kontrasto ir vizualiniame, ir psichologiniame lygmenyje. Pabrėžti antakiai, sunkūs akių vokai, tamsūs plaukai, aureolės, lyg nublizginto metalo plokštės atspindinčios jų vainikuojamas galvas, masyvios draperijų klostės, – visa tai susijungia į aktualiai išgyvenamą šiurkščią realybę, kurios gelmėse pulsuoja jausmas. Masaccio formos ir aplinkos vienybė, dominavusi Fra Angelico stiliuje nuo penkto dešimtmečio, Castagno kūriniuose atsisuka kita puse – Castagno naudojasi Masaccio



85 ANDREA DEL CASTAGNO *Paskutinė vakarienė*

priemonėmis tik tiek, kiek jos padeda išgauti emocinį atsaką, panašų į tą, kuris atsiranda Donatello skulptūrose. *Kančios scenos* persmelktos stipraus, net įnirtingo jausmo, panaudoti ligi tol nematyti apšvietimo efektai (nukryžiuotas Kristus apšviestas iš apačios – lygiai taip toje patalpoje krinta tikra šviesa); *Prisikėlimo* (*il. 87*) Kristus triumfuodamas herojiškai kyla iš kapo – tai ne slogi kova, kaip paskutinis šią sceną buvo pavaizdavęs Donatello; Kristus keliasi švytintis ir giedras, įkūnydamas pergalę.




Castagno parodė dar nematytą piešimo meistrystę, jo stipriai stangriai linijai nėra per daug sudėtingo judesio ar per sunkios formos; jis tiria, analizuoja ir apibrėžia, aiškiai ir tiksliai pavaizduodamas kiekvieną sutrumpėjusią galūnę ar susipynusių kūnų grupę; jo anatomijos išmanymas remiasi tik matymu, tačiau jis puikiausiai supranta, ką mato, ir jo formoms būdingas veik apčiuopiamas tūriškumas. Jo spalvos ne visada tokios tamsios ir audringos kaip *Paskutinėje vakarienėje*; antai atskiros puikios *Garsiųjų vyrų ir moterų* figūros švyti ir spinduliuoja




86 Domenico Veneziano
*Šv. Jonas Krikštytojas* ir *Šv. Pranciškus*

tamsių ištapytų marmuro nišų fone. *Pippo Spano* (*il. 93*) kario figūra – aliuzija į Donatello *Šv. Jurgį*, turbūt irgi neatsitiktinai *Dante* (*il. 88*) ir *Petrarca* priešpriešа primena Senosios zakristijos besiginčijančius pranašus, o paskutinis datuotas kūrinys – raitą Niccolò da Tolentino vaizduojanti freska (*il. 92*), nutapyta katedroje kaip medalionas prie Uccello tapyto sero Johno Hawkwoodo memorialo (*il. 91*) – akivaizdžiai ir sąmoningai liudija Donatello skulptūros *Gattamelata* įtaką. Puošnesnis



87 ANDREA DEL CASTAGNO
*Prisikėlimas*

negu Donatello skulptūra, o toks turėjo būti, kad monochrominė tapyba darytų įspūdį, ekscentriškas savo perspektyva (sarkofagas matomas visai kitaip negu žirgas su raiteliu), šis kūrinys lieka tikra šio termino prasme tapyta skulptūra.

Sunkiausias Castagno darbas yra *Ėmimas į dangų* (*il. 90*), kaip liudija dokumentai, nutapytas 1449–1450 m. Tačiau gali būti ir taip, kad keista kompozicija, vaizduojanti Švč. Mergelę Mariją iš rožėmis užberto




88 Andrea del Castagno *Dante*



89 UCCELLO *Tvanas*

kapo mandorloje kylančią nelyginant spindintį saulėlydį, nešamą keturių pusės kitų figūrų dydžio angelų, su šalia stovinčiomis atsipalaidavusioms, net abejingomis šv. Julijono ir šv. Miniato figūromis, iš dalies padiktuota užsakovo, nes mažyčiai angelai labai primena tarptautinę gotiką, o jų kūnų piešinys ir draperijos nekelia abejonių, kad tai Castagno energingas ir nekompromisiškai modernus braižas. Gali būti, kad šis kūrinys kuo nors susijęs su ankstyvuoju *Išminčių pagarbinimu*, kaip manoma, tapytu Domenico Veneziano, tačiau reikia pastebėti ir tai, jog *Kančios scenose* yra tokių pat pusės figūros dydžio sielvartaujančių angelų, o pagrindinis *Ėmimo į dangų* florentietiškas provaizdis yra katedros skulptūrinės Mandorlos durys (*Porta della Mandorla*), kur taip pat esama tradicinių mažų angelų. Išlikusi tarptautinės gotikos sistema taip nestebintų, jeigu menininkas kitais atžvilgiais nebūtų buvęs toks pažangus.

Kitas svarbus šios kartos dailininkas buvo Uccello, iš tiesų ir vyriausias, nes gimęs 1396/1397 m. ir gyvenęs iki 1475 m. Nuo 1407 m. jis dalyvavo pirmųjų Ghiberti baptisterijos durų kūrime ir išmoko amate taikyti tarptautinės gotikos stilių, regis, puikiausiai atitikusį jo dvasinius polinkius. Yra žinoma, kad 1415 m. jis įstojo į Tapytojų gildiją,



90 ANDREA DEL CASTAGNO *Ėmimas į dangų*

tačiau per penkiolika metų po šio įstojimo nėra išlikę nė vieno jo žinomo kūrinio. 1425 m. Uccello iškeliavo į Veneciją ir ten apie penketą metų tapė Šv. Morkaus katedros mozaikas, taigi tais metais, kai čia kūrė Masaccio, negyveno Florencijoje. Grįžęs apie 1431 m. Uccello, regis, kūrė Masolino stiliumi, nuo 1430 m. labai susižavėjo geometrinės perspektyvos idėjomis, tačiau perprasti šios sistemos galimybių jam nepavyko, o ir pats principas galiausiai tapo tik kita įmantraus piešinio kūrimo forma. Net kai šios idėjos tebebuvo šviežios, Uccello interpretavo jas gana kaprizingai, kaip liudija ir 1436 m. katedroje jo tapyta monochrominė freska, vaizduojanti raitą kondotjerą Giovanni Acuto, kuris iš tiesų buvo anglas keliautojas seras Johnas Hawkwoodas (*il. 91*). Šioje freskoje yra du atskiri matymo taškai – postamentui ir raiteliui (šią sistemą paskui pritaikė Castagno); panašų iracionalų principą






91 UCCELLO *Sero Johno Hawkwoodo memorialas*

92 (viršuje dešinėje) ANDREA DEL CASTAGNO *Niccolò da Tolentino memorialas*



93 ANDREA DEL CASTAGNO *Pippo Spano*

Uccello panaudojo ir 1443 m. Florencijos katedros laikrodžio kampus puošiančiuose medalionuose; šis kūrinys žinomas pavadinimu *Keturios pranašų galvos.*

Po neseniai atliktos kruopščios restauracijos galime pamatyti ir garsiausią Uccello kūrinį – apie 1445 m. freską *Tvanas* (*il. 89*), žalsva monochromija nutapytą Švč. Mergelės Marijos Naujosios (*Sta Maria Novella*) vienuolyne. Uccello ypatingos reikšmės teikia monochromijai ir tiesioginiam jos rezultatui – ypatingiems šviesotamsos efektams, teikiantiems tapybai tokio ryškaus reljefiškumo kaip Castagno galvų. Tam jį skatina ne tik florentiečiams būdingas skulptūriškas formos suvokimas, bet ir tiesioginė Alberti analizės apie geistiniausius dalykus tapyboje įtaka. Nuo 1435 m. paplitusioje esė *Della Pittura* [„Apie tapybą"] Alberti propaguoja monochromiją: „Bet man norėtųsi, kad mene ir amatuose aukščiausiu laimėjimu būtų laikomas meistro supratimas, kaip panaudoti juoda ir balta." Ir toliau paaiškina, kad jis „veik visada laiko vidutinybe tokį dailininką, kuris nesupranta, kokio stiprumo šviesa ir šešėlis krinta ant kiekvienos plokštumos. Sakyčiau, kad ir mokslingi, ir bemoksliai giria tokius veidus, kurie lyg išraižyti iškyla iš lentos, ir peikia tuos, kurie nutapyti taip, kad gali pasigrožėti nebent piešimo menu". Paskui jis smulkiai išdėsto, kodėl Domenico Veneziano nebuvo pripažintas. Uccello tiesmukai priima Alberti pamokymus ir ne tik dėl to, kad taiko monochromiją; vadovavimąsi šiais pamokymais liudija ir figūrų draperijų klostymas, ir vėjo dievo galva, kurią jis nupiešia, norėdamas paaiškinti, iš kur tarp figūrų pučia vėjas: „... būtų visai tinkama paveiksle pavaizduoti pro debesis pučiančio ir drabužių klostes kedenančio vėjo – vakario (*Zephyrus*) arba piečio (*Auster*) – galvą. Tuomet jūs pamatytumėte, kaip gracingai apsinuogina vėjo užgauti kūnai..." Kitas Alberti pamokymas, veikiausiai prisidėjęs prie maišaties tapyboje, vėliau paveikusios ir Florencijos dailę, kyla iš Alberti liaupsių detalių įvairovei: „gausa ir įvairovė tapyboje teikia malonumo. Sakyčiau, kad ypatinga gausa pasižymi ta *istoria*, kur sumyšta seni, jauni, mergelės, moterys, jaunuoliai, berniukai, laukiniai ir naminiai paukščiai, šunys, arkliai, avys, statiniai, vietovės ir kiti panašūs dalykai". Tiesa, jis siūlo paisyti saiko ir paskui užsipuola „tuos dailininkus, kurie trokšdami gausos



94 SASSETTA *Šv. Pranciškus išsižada savo žemiškojo tėvo* iš *Šv. Pranciškaus gyvenimo*

įspūdžio, nepalieka nė plyšelio tuščio. Jie populiarina ne kompoziciją, o išsklidimą. Tokiuose kūriniuose *istoria*, regis, nesiekia jokio vertingesnio tikslo, kaip tik kurti sumaištį", tačiau pernelyg dažnai jo patarimais vadovautasi, tik šių perspėjimų nepaisyta, todėl galų gale tai vedė chaoso link.

1454–1457 m. tapyti trys dideli Uccello bataliniai paveikslai iš esmės yra dekoratyvios kompozicijos (*il. 95*). Uccello tikrai vadovavosi patarimu kurti gausos įspūdį, nes visame lauke knibždėte knibžda arklių, raitelių, iečių, žuvusių kūnų, šarvų dalių, o kalvomis už rožių gyvatvorės driekiasi vis kitokie laukai, nusėti po kalvas besiblaškančių kareivėlių. Mediniai kovos žirgai lakdina raitelius prašmatniais margais apdarais, o ietys ir vėliavos dar pabrėžia raštuoto audinio įspūdį; iracionali spalvų gama nenusileidžia fantastinei kompozicijai. Fantastiškumas kaip centrinė ašis jungia jo vėlyvuosius kūrinius – *Medžioklę* ir neįprastą predelą, kurią užsakė Urbino Švč. Sakramento brolija. Ši predela ištapyta tarp 1467 ir 1468 m. ir pasakoja Ostijos išniekinimo istoriją, o fantastiškumu prilygsta nuostabą keliantiems sudėtingiems piešiniams ant profiliuotų taurių ir *mazzochi* (medinė to meto puošeivų pamėgtų puošnių skrybėlių kabykla). Sakoma, kad tapytojas krapštydavęsis prie tokių darbų nakties valandomis. 1496 m. pildydamas pajamų apyskaitą, jis rašė: „Esu senas, silpnos sveikatos ir bedarbis, o mano žmona serga." Nors vėlyvieji Uccello kūriniai turėjo įtakos to meto dekoratyviems tapytojams, XV a. septintame ir aštuntame dešimtmetyje įvyko pora pokyčių: pirmiausia praėjo tokių švelnių ir saldokų paveikslų, kaip Fra Filippo *Kristaus gimimo*, valanda, o jaunesni menininkai ėmė domėtis anatomijos ir judėjimo problemomis, kurioms spręsti geriausia tiko iš Castagno ir Donatello paveldėtas griežtas grafiškumas.

Už Florencijos ribų reikia išskirti keturias skirtingas dailės raidos kryptis: Sieną, kur dominavo pagrindinės Florencijos srovės; Vidurio Toskaną ir Urbiną su Piero della Francesca; Paduvą bei Mantują su Mantegna ir Ferarą, kur Mantegna formuojama Paduvos ir Mantujos srovė sumišo su neišlikusiais ferariečio Piero kūriniais.

XIV a. Sienoje išsiveržė ne mažesnė talentų versmė kaip ir pačioje Florencijoje; Duccio, Simone ir Lorenzetti paveikė Florenciją ne ma-



95 UCCELLO *Šv. Romano žygis*

žiau negu pačią Sieną, o išties ši įtaka buvo dar lemtingesnė, nes kaip tik šių menininkų stilius nulėmė vėlyvosios XIV a. tapybos pobūdį Florencijoje, paskui pasklido plačiai po Europą, kad sugrįžtų virtęs poniškai grakščia tarptautine gotika. XV a. jau Florencijos dailė nulėmė Sienos dailės raidą. Domenico di Bartolo (apie 1400–1447) 1433 m. datuojamoje *Nuolankumo Madonoje* matyti Masaccio ir Donatello įtaka, o dideliame jo freskų cikle (nutapytas 1441–1444 m.) Skalos ligoninėje (*Spedale della Scala*), kur su gausybe neesminių detalių pavaizduoti guodžiami varguoliai ir priglobiami apleisti vaikai, šis tapytojas, pradėjęs ten, kur ir Fra Filippo, taipgi pasuka tuo pačiu keliu. Sassetta (apie 1400–1450) ir Giovanni di Paolo (1403–1483) išlaiko fantastišką spalvos subtilumą bei grakščias, elegantiškas *trecento* meistrų formas. Jie taiko florentietiškas perspektyvos sistemas, tačiau dažnai labai blankiai atspindi tą realybę, kurią suponuoja jų vartojimas. Antai Sassetta *Šv. Pranciškaus gyvenimo* cikle (1437–1444) (*il. 94*) stengiasi sukurti logiškesnę aplinką, tačiau nuo to pasakojimas netampa aiškesnis. Paslaptingas kiekvienos scenos patrauklumas slypi dekoratyvioje kompozicijoje, magiškose spalvose, subtiliose detalėse ir sukurtoje nuotaikoje.

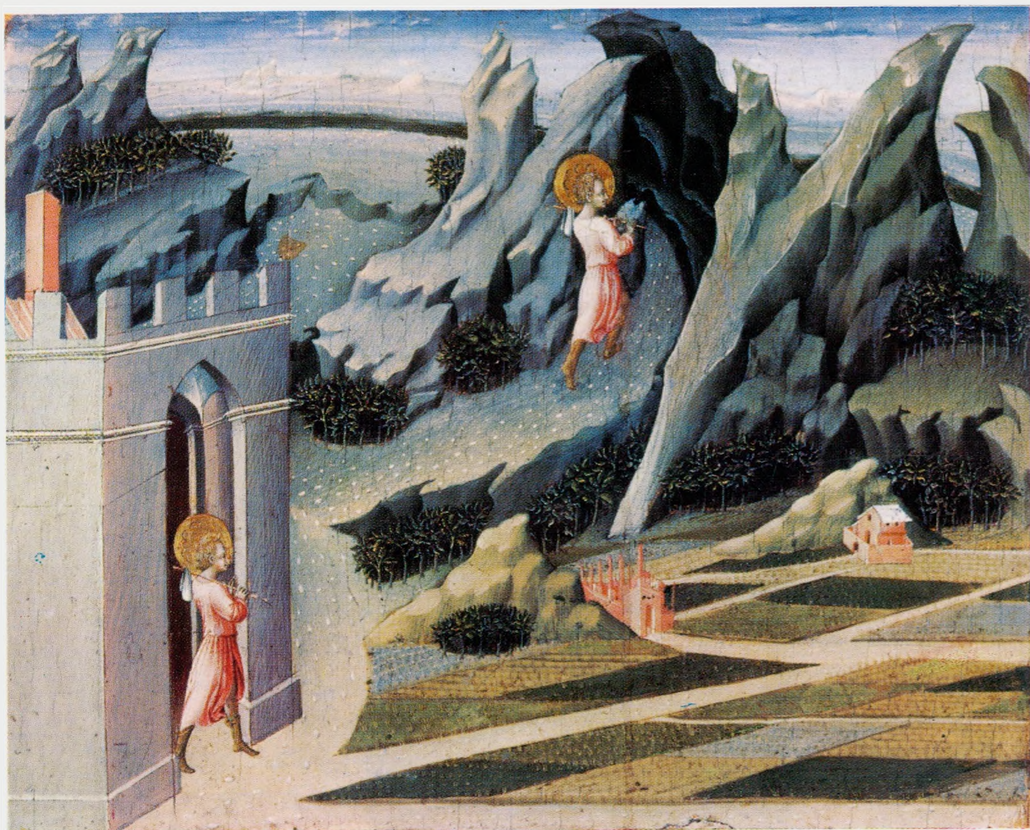
Giovanni di Paolo realizmas lygiai nematerialus. Jo rojuje palaimintieji, regis, susirinko tiesiai iš elegantiškos Burgundijos dvaro šventės. *Šv. Jonas dykumoje* (*il. 97*) iš tuoj po amžiaus vidurio nutapyto ciklo žengia į fantazijos pasaulį, kuriame vardan daug tikroviškesnio, nes svarbesnio svajonės pasaulio atsisakoma mastelio, proporcijos, tikroviškos formos ir spalvos. Sano di Pietro (1406–1481) tik truputį modernizuoja švelnias, gracingas praėjusio amžiaus madonas, o sudėtingus jose įkūnytus jausmus supaprastina, paversdamas nuobodžiais standartiniais pamaldumo vaizdiniais. Tapytojas ir skulptorius Vecchietta (apie 1412–1450), matyt, pasiekė didžiausios įvairovės, tačiau tapyboje nerangiai sekė Simone Martini, veikiamas ir Fra Angelico, o jo skulptūra, kurioje meistriškai atsiskleidžia sienietiški medžio raižybos įgūdžiai, atsišakoja nuo Donatello realizmo, atmiešto įprastine Sienos dailei būdinga elegancija. Šį amžių užbaigia Matteo di Giovanni (1435–1495). Jis tęsia paprastų pamaldžių madonų tradiciją, o iš Florencijos stengiasi nusižiūrėti naujų idėjų, kurios atnaujintų jo tradicinį meną. Didžiulis jo *Ėmimas į dangų* (*il. 96*), veikiausiai nutapytas apie 1475 m., liudija, kad ieškodamas naujovių jis netikėtai sulydė Castagno judesio ir formos energijos paieškas su subtiliomis Angelico spalvomis ir švelniu gracingumu. Puikus Matteo di Giovanni atradimas – sakytumei dangiškame balete plevenantys muzikos instrumentais grojantys angelai – vėliau išsirutulioja į kvapą gniaužiančiu greičiu ir neprilygstamu grakštumu besisukančių Botticelli angelų šydą.

Piero della Francesca gimė XV a. antrą dešimtmetį, tikriausiai apie 1416 m. Šiandien jis turbūt labiausiai vertinamas XV a. tapytojas. Žinoma, taip nebuvo nei jam esant gyvam, nei vėliau, ir ištisus amžius didysis jo šedevras – freskų ciklas Areco (*Arezzo*) Šv. Pranciškaus bažnyčioje buvo beveik visai neprižiūrimas. Galima ginčytis, kad nūdienį susižavėjimą Piero lemia kubizmo suformuotas modernistinis estetinis skonis, nes jo tapybos ramybė ir santūrumas, gimstantis iš didelių paprastų geometrinių pavidalų ir blankių plokščių spalvų, kurios seniau atrodė labai netikroviškos, ir tam tikras jausmų atšiaurumas šiandien jam pelnė daugiau populiarumo negu Fra Angelico, Fra Filippo ar net Botticelli, kuriais taip žavėtasi XIX a. Tai, kad Piero neišgarsėjo savo



96 MATTEO DI GIOVANNI *Ėmimas į dangų*

laikais, yra iš dalies atsitiktinumas, nes Vasari *Gyvenimuose* Piero iškyla kaip svarbi figūra, itin vertinama už įnašą į perspektyvos kodifikavimą. Tačiau Vasari buvo kilęs iš Areco, tad galbūt buvo palankus Piero kaip kilusiam veik iš to paties miesto. Viena svarbiausių Piero neišgarsėjimo priežasčių buvo ta, kad brandos metais jis niekada nedirbo Florencijoje, jo beveik nepaveikė Florencijos idėjos, ir jis sąmoningai stengėsi likti kalnuose esančio Sansepolkro (*Sansepolcro*) nuošalume. Dauguma jo geriausių kūrinių sukurti čia arba Arece, išskyrus nutapytus Urbino mieste Montefeltro kunigaikščiams bei žuvusias freskas Feraroje ir Romoje. 1439 m. jis dirbo Romoje, bet tik kaip Domenico Veneziano padėjėjas, šiam tapant didelį freskų ciklą Švč. Mergelės Marijos Nau-



97 GIOVANNI DI PAOLO *Šv. Jonas dykumoje*

josios bažnyčios ligoninėje, kurių netektis paliko vieną didžiausių spragų XV a. Florencijos tapyboje. 1442 m. jis jau vėl Sansepolkre, tąsyk išrinktas miesto tarybos nariu, vadinasi, buvo geriau išsilavinęs, negu galėtume tikėtis iš XV a. tapytojo. Jis labai sėkmingai pasirinko Domenico Veneziano savo mokytoju, nes šis šviesos ir spalvos tyrinėjimu užsiėmęs tapytojas idealiai tiko Piero, ir nedidelis *Šv. Zenobijaus stebuklą* vaizduojantis predelos paveikslas galėtų puikiausiai būti nutapytas Piero. Bet gal Domenico Veneziano jis pasirinko mokytoju atsitiktinai? O gal sąmoningai ieškojo meistro, kuris nebūtų florentietis, gal ir jo paties meninis pasirengimas buvo veikiau sienietiškas negu florentietiškas?



98 PIERO DELLA FRANCESCA *Kristaus krikštas*

Sansepolkro bažnyčiai Sassetta nutapytas *Šv. Pranciškaus gyvenimą* vaizduojantis altoriaus paveikslas, kurio šoninėse dalyse buvo ir scena *Šv. Pranciškus išsižada savo žemiškojo tėvo* (*il. 94*), datuojamas 1437–1444 m., o sutartyje pasakyta, kad paveikslas turi būti nutapytas Sienoje. Tapytojo pasirinkimas iš Sienos, o ne iš Florencijos liudija, jog meno reikaluose Sansepolkras šliejosi labiau prie Sienos negu prie Florencijos; patvirtina tai ir Matteo di Giovanni pavyzdys, kurį visi laikytų grynu Sienos tapytoju, nors šis išties buvo gimęs Sansepolkre. Be to, atvykęs tapyti didžiojo poliptiko, kurį 1445 m. užsakė Sansepolkro Gailestingumo brolija, Piero pasirinko ne naujesnę *Sacra Conversazione* kompoziciją, kurią tikriausiai buvo matęs Florencijoje, o senamadišką, su



99 Piero della Francesca *Gailestingoji Madona*

centre stovinčia Madona, apsupta šventųjų, kiekvieno atskirai pavaizduotų ant lentos, panašiai kaip Sassetta altoriaus paveiksle ir Masaccio Pizos poliptike. Vienintelė šioje atvirai senamadiškoje kompozicijoje įžvelgiama naujovė – Madonos apsiaustu apgaubti ratu klūpantys brolijos nariai (*il. 99*). Galutinai už paveikslą sumokėta tik 1462 m., ir tai galėtų reikšti, kad darbui skirti treji metai gerokai nusitęsė, o galbūt brolija atsiskaitė išsimokėtinai, tačiau dešinėje labiau į kraštą pavaizduota šv. Bernardino figūra liudija, kad 1450 m. kanonizuojant šį šventąjį, paveikslas dar tebebuvo tapomas. Dar stipresnius ryšius su Sienos tapyba liudija *Kristaus krikštas* (*il. 98*), tačiau nemažesnis ryšys juntamas ir su Domenico Veneziano. Orios, kilnios figūros, gryno frontalu-

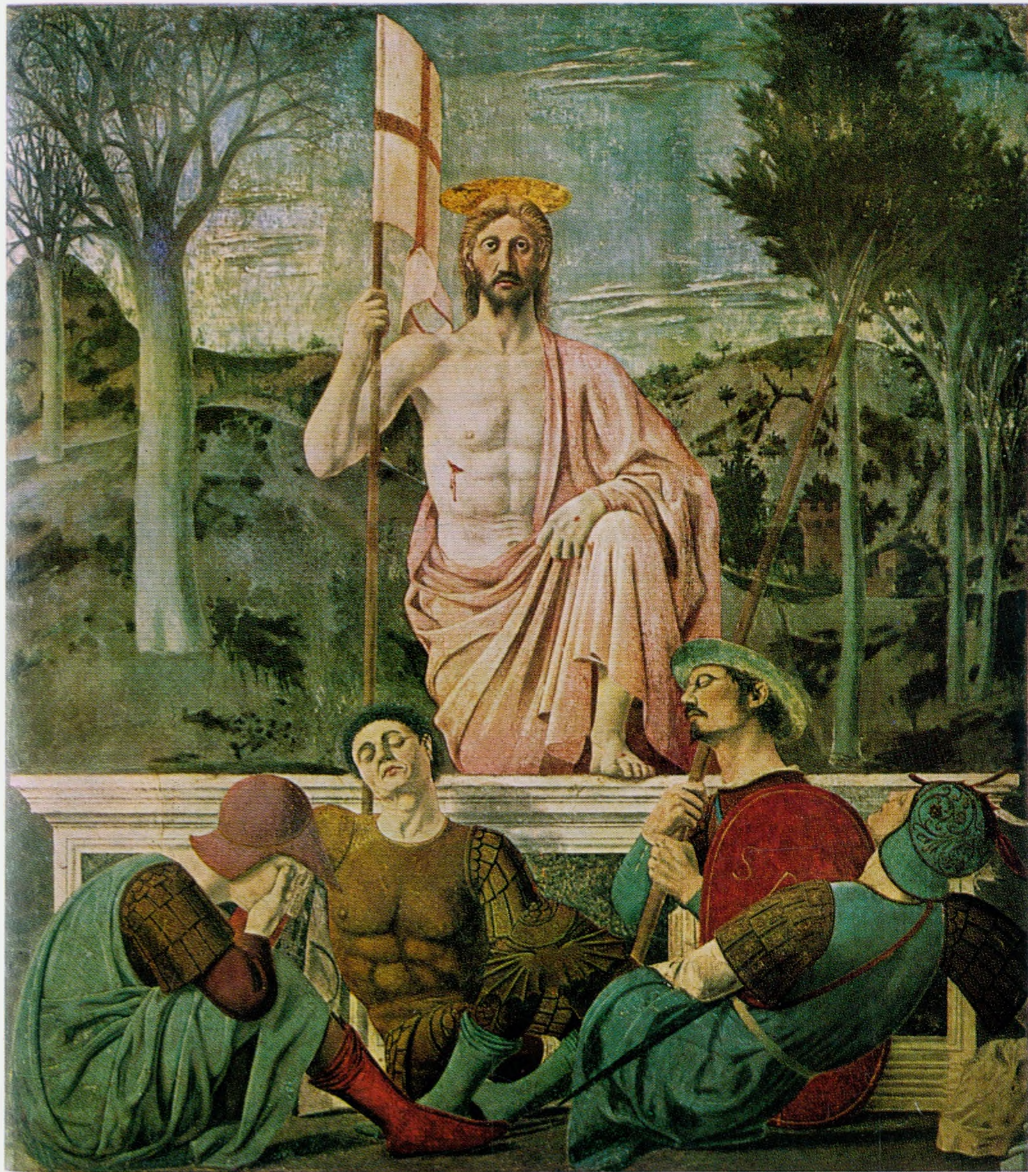
mo susidūrimas su grynu profiliu, pabrėžta koloną primenanti Kristaus figūra ir jai priešpriešinamas medžio kamienas, trys didingi ir ramūs angelai – tai Piero atradimai, išgrynintas jo paties temperamento ir perprasto Masaccio meno rezultatas. Šviesios, neryškios spalvos ir tolygi, kūnus persmelkianti šviesa, beveik nemetanti šešėlių, neabejotinai išaugusi iš Domenico manieros, o iš marškinių išsineriantis neofitas bei detalizuotas peizažas fone – florentietiškų pavyzdžių paveldas. Šis paveikslas veikiausiai datuotinas XV a. penktu dešimtmečiu, nes fantastiškų skrybėlių, dėvimų apsiaustais susisupusių figūrų paveikslo fone, motyvas pakištas Graikijos Bažnyčios atstovų, atvykusių į Florencijos Susirinkimą 1439 m.; šių egzotiškų figūrų ir paties imperatoriaus paliktas įspūdis atsispindėjo daugelyje apie amžiaus vidurį sukurtų kūrinių.

Deja, XV a. šeštame dešimtmetyje Feraroje jo tapytos freskos neišliko, o Sigismondo Malatesta portretas-freska buvo smarkiai restauruotas. Kitas didelis Piero kūrinys – apie 1452 m. Šv. Pranciškaus bažnyčioje Arece pradėtas freskų ciklas, vaizduojantis tikrojo Kryžiaus istoriją. Siužetas sudėtingas, nes pagrįstas bent pora skirtingų pasakojimų iš *Aukso legendos*, o Piero interpretacijoje įvykiai dėl estetinių sumetimų vaizduojami nenuosekliai, kaip antai dvi mūšio scenos, apatinėje eilėje iš abiejų choro pusių atsuktos viena priešais kitą. Daug kur pastebimas aistringas polinkis į simetriją, pavyzdžiui, tokiuose per centrinę ašį padalytuose paveiksluose kaip pora scenų su Šebos karaliene, paskui *Tikrojo kryžiaus atradimo* (*il. 100*), jo *Sugrąžinimo į Jeruzalę* ir *Apreiškimo Švč. Mergelei Marijai* scenos; simetriškai kartojama ir tiesiai iš priekio bei profiliu vaizduojamų figūrų priešprieša. Šis simetrijos siekis padeda išlaikyti ramybės atmosferą. Ramybės negriauna nei *Konstantino sapno* (*il. 102*) erdvę skrodžiantis angelas, nei ankštai į paveikslo erdvę sukimštas mūšio chaosas; Piero nuosekliai vengia judesio, įnirtingo gestikuliavimo ar mimikos kuriamo dramatizmo. Be to, jo tapyba visai neskatina žiūrovo žvelgti kiaurai sieną ar interpretuoti freską kaip langą, atsiveriantį į tolyn besidriekiančią tapybinę erdvę; priešingai, paprastos plokščios formos ir blyškios vieningo tono spalvos pabrėžia sienos plokštumą. Tai visiška priešingybė tipiškam kitos srovės atstovui – Fra Filippo, kaip tik tuo metu tapiusiam freskas Prate. Fra Filippo judėjimo ir dramatizmo



100 Piero della Francesca *Tikrojo kryžiaus atradimo* fragmentas

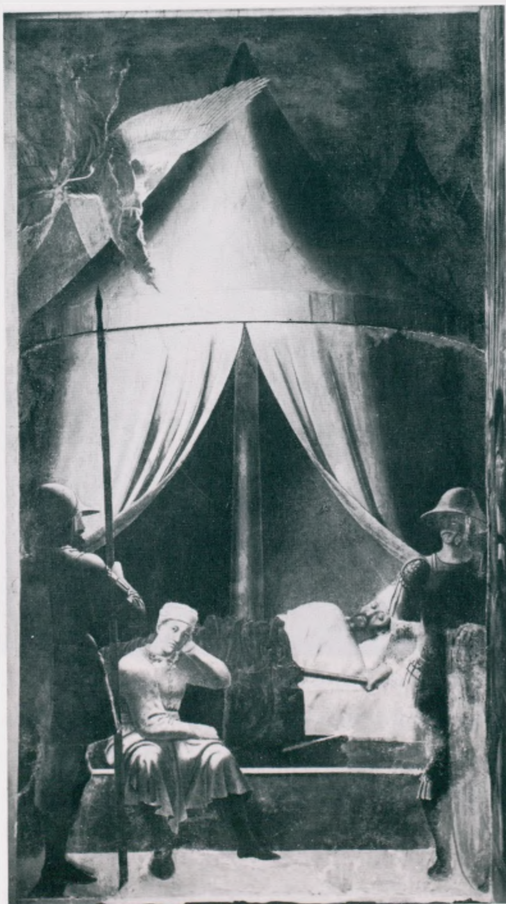
paieškos trukdo perteikti siužetą, o sienoje atsiveriančios begalinės perspektyvos klaidina žiūrovą, kurio sveikas protas sako, kad tai plokščias paviršius. Nors Piero savo freskas tapė ilgai, joks stiliaus pasikeitimas čia nejuntamas. Esama įrašų, liudijančių, kad 1459 m. Vatikane jis tapė dabar jau dingusias freskas, tačiau apie jo meninio akiračio plėtrą, kurios būtų galima laukti kelionės į Romą metu, liudija tik iš romėnų sarkofagų kilusios mūšių scenos. *Konstantino sapnas*, tiesa, gana aiškiai primena Agnolo Gaddi freskas, ta pačia tema tapytas Florencijoje, nes



101 PIERO DELLA FRANCESCA *Prisikėlimas*

abu naktį įmigusį imperatorių vaizduojantys dailininkai panaudoja šviesos efektus.

Veikiausiai jau baigęs darbą Arece, Piero nutapė *Prisikėlimą* (*il. 101*) Sansepolkre. Pagrindinė jo kompozicija nesiskiria nuo Castagno *Prisikėlimo* (*il. 87*), tik Piero labiau negu Castagno pabrėžia frontalumą, jo peizažas konkretesnis ir labiau primenantis vietinį negu stilizuoti Castagno krūmai, ir Piero Kristus stovi giliau kape, todėl jo judesys lėtesnis ir sukauptesnis. Kapą Piero vaizduoja taip, kad šis virsta sykiu altoriumi, šitaip įkūnydamas tą prasmę, kurią praranda Castagno perspektyvinis vaizdas. Krištolinėje ryto šviesoje, skaidriame ore aštriau išryškėja formos, o nerangiai sudribę kareiviai pabrėžia nepabudusios žmonijos ir niekieno nepastebėtos atpirkimo akimirkos švytėjimo kontrastą.



102 PIERO DELLA FRANCESCA
*Konstantino sapnas*



103 Piero della Francesca *Jėzaus nuplakimas*

Pasirašytų Piero kūrinių labai maža. Vienas jų – *Jėzaus nuplakimas*, datuojamas XV a. šešto dešimtmečio pabaiga arba septinto pradžia; jis gali būti siejamas su Urbino tarpsniu, kurio pagrindiniai vaisiai buvo dvigubi kunigaikščio ir kunigaikštienės portretai, didžiulis *Madoną su Kūdikiu, šventaisiais ir angelais* vaizduojantis kūrinys bei svarbūs perspektyvos tyrinėjimai. Nedidelis paveikslas *Jėzaus nuplakimas* (*il. 103*), nutapytas turtingomis spalvomis ir kuo kruopščiausia technika, yra ikonografinė paslaptis. Pasak įtikinamiausios trijų figūrų, kurios paveiksle daug svarbesnės už pagrindinius veikėjus, interpretacijos, šie žmonės esą liudytojai, kaip trys balsai, Didįjį penktadienį giedantys pasijas, ar komentatoriai Kristaus kančios vaidinime, koks buvo parodytas, pavyzdžiui, Florencijoje 1439 m. Tapybinės kompozicijos požiūriu šis paveikslas toks pat simetriškas kaip ir *Šebos karalienės* scenos Arece, lygiai nuosekliai taikomas frontalumo principas. Tais pačiais kompoziciniais principais grįsti ir dvigubi portretai (*il. 104, 105*), datuojami



104 PIERO DELLA FRANCESCA *Urbino kunigaikštienė*



105 PIERO DELLA FRANCESCA *Urbino kunigaikštis Frydrichas Montefeltrietis* (Federigo da Montefeltro)

veikiausiai apie 1472 m., o ne 1456 m., kaip anksčiau manyta be rimtų argumentų. Kunigaikštienė mirė 1472 m., tad gali būti, kad portretas skirtas jai atminti. Abu portretai aiškiai flamandiškos stilistikos, išskyrus tai, kad iš romėnų portretinių medalių perimtą gryną profilį Flandrijoje jau seniai pralenkė daug tikroviškesnis trim ketvirčiais pasisukęs portretuojamasis. Tačiau Piero pasirinktas profilis geriau atitiko menininko temperamentą ir hieratinį tikslą; jis buvo parankesnis ne tik dėl stilistinių, bet ir dėl praktinių sumetimų, nes Frydricho Montefeltriečio (*Federigo da Montefeltro*) veidas smarkiai sužalotas, jam netekus dešinės akies, o nosis įlaužta. Šiuose portretuose atsispindi anksčiau visai Italijai būdingas susidomėjimas flamandų aliejinės tapybos technika, tačiau Urbine flamandų pamokos buvo itin gerai apčiuopiamos, nes 1473/1474 į Urbiną dirbti atvyko Joosas van Ghentas, o užsakymas, kurį jis gavo, iš pradžių buvo siūlytas pačiam Piero. Veikiausiai Urbine

Piero su Alberti svarstė perspektyvos bei matematikos, greičiausiai ir architektūros klausimus; gali būti, kad Bramante, 1444 m. gimęs netoli Urbino, buvo Piero mokinys. Paslaptingas įmantrios perspektyvos miesto vaizdas, tebekabantis Urbino rūmuose, gali būti nutapytas Piero ir, be abejo, įkvėptas Alberti teorijų.

Tuo metu Piero tapė didelį altoriaus paveikslą Sansepolkro augustinų bažnyčiai, užbaigtai 1454 m. Iš pradžių poliptiką sudarė paveikslo centre sėdinti Madona su Kūdikiu, o abiejose pusėse stovėjo po du šventuosius, kraštuose dar buvo šešios lentos su puse ūgio nutapytais šventaisiais, apačioje – predela, iš kurios išliko tik *Nukryžiavimo* scena. Buvo nustatyta, kad keturi pagrindiniai šventieji yra Lisabonoje, Londone, Niujorko Fricko kolekcijoje ir Milano Poldi-Pezzoli muziejuje, atrasti ir pusės ūgio šventieji. Kaip ir ankstesnio Sansepolkro altoriaus paveikslo, taip ir šio darbai buvo vilkinami, iki 1496 m. už jį nebuvo galutinai sumokėta, o išdalytas jis buvo, regis, apie XVI a. vidurį. Vėlyvasis Piero stilius smarkiai priešinasi senamadiškai altoriaus paveikslo formai ir demonstruoja puikiai pasisavintą flamandų tapybos techniką, kruopščiai ištobulintas detales. Tačiau susidomėjimas smulkesnių tapybos elementų ypatybėmis niekaip nepakeitė masių suvokimo didybės ir paprastumo, o pasikeitusi tapybos technika, nors ir suteikė spalvoms turtingumo, beveik nepaveikė šaltų, skaidrių tonų. Du paskutiniai Piero paveikslai yra didelis *Sacra Conversazione* Milano Breros muziejuje, galbūt datuotinas 1475 m. ar anksčiau, bei nebaigtas *Kristaus gimimas*, regis, prisidėjęs prie menininko mirties pagreitinimo. Abiejuose paveiksluose matyti stipri flamandų įtaka. *Kristaus gimime* (*il. 107*) ji ypač stipri; angelų choras gieda praviromis burnomis, o Švč. Mergelė Marija garbina ant jos apsiausto skiautės ant žemės priešais paguldytą nuogą Kūdikį. Manoma, kad flamandų įtaką atnešė ar bent sutvirtino 1475 m. į Florenciją atgabentas Hugo van der Goeso sukurtas Portinari altoriaus paveikslas, tačiau tai nebūtinai reiškia, kad Piero po to vėl lankėsi Florencijoje. Nebaigtas Piero paveikslas itin parankus aiškintis dailininko techniką.

Breros pinakotekos rinkinio altoriaus paveikslas (*il. 106*) – *Madona su Kūdikiu, angelais ir šešiais šventaisiais, garbinama Frydricho Montefel-*



106 PIERO DELLA FRANCESCA Breros altoriaus paveikslas *Madona su Kūdikiu, angelais ir šešiais šventaisiais, garbinama Frydricho Montefeltriečio* (Federigo da Montefeltro)

*triečio* (Federigo da Montefeltro) – yra dar svarbesnis kūrinys, nes tai vienas ankstyviausių visiškai išplėtotų *Sacra Conversazione* ikonografinių tipų su architektūrine aplinka, interpretuojama kaip tikrosios koplyčios, kuriai skirtas šis paveikslas, architektūros tęsinys ir įtraukiančia žiūrovą į paveikslo erdvę. Dešimtmečio viduryje Venecijoje šią formą sukūrė Antonello da Messina ir Giovanni Bellini, tačiau iš dviejų gretintinų su Piero šio tipo kūrinių Antonello paveikslas išliko tik fragmentų pavidalu, o Bellini paveikslas, sudegintas XIX a., žinomas tik iš menkaverčių kopijų. Be naujos erdvės koncepcijos, šioje kompozicijoje atsiskleidžia dar keli neįprasti bruožai. Scena sukomponuota nedidelės bažnyčios kryžmoje, šviesa gausiai liejasi pro kupolą, kuris šiek tiek pastumtas nuo viršutinio paveikslo kampo, į abi puses atsiveria transeptai,



107 Piero della Francesca *Kristaus gimimas*

Madona su Kūdikiu sėdi choro fone, o viršum jų kybo kiaušinis, veikiausiai simbolizuojantis skaistųjį gimimą ir Šventąją Dvasią. Horizontalės smarkiai pabrėžtos: į vieną liniją sujungta kunigaikščio lazda ir aukštyn kilstelėtos šarvinės pirštinės, paskui ji pereina į pakylą, kurią iš abiejų pusių pratęsia kojos, Jono Krikštytojo ranka, nukreipta į Kūdikį, bei šią liniją pratęsiančios maldingai sudėtos kunigaikščio rankos; lygiai surikiuotos galvos, išryškintas architravo frizas, viską užbaigia kesonais puoštos arkos trigubo karnizo lipdinių juosta. Visas horizontales perkerta stiprios figūrų ir architektūrinių panelių vertikalės. Dar tebesvarstomas kunigaikščio portreto klausimas. Tvirtinama, kad jo rankos ir galva nutapytos daug smulkiau negu visas paveikslas, todėl šios dalys

dažnai priskiriamos ispanui Pedro Berruguete, galbūt dirbusiam Urbine 1477 m.; manoma, kad jis nutapęs dvidešimt aštuonių filosofų portretus, kadaise puošusius kunigaikščio kabinetą Urbino rūmuose. Tačiau, regis, beveik nėra jokio pagrindo toliau tęsti diskusijas dėl autorystės.

Tuo metu Piero buvo užsidegęs matematika ir analizavo jos pritaikymą perspektyvai. Jis parašė du traktatus: *Apie penkis taisyklinguosius kūnus* – grynai matematikos disertaciją ir *Apie perspektyvą tapyboje*. Patvirtintais duomenimis, Piero tapė bent iki 1478 m., tačiau atrodo, kad per paskutinius penkiolika ar keturiolika metų nieko nenutapė, o paskutiniame Piero minintčiame dokumente užfiksuota jo mirtis 1492 m. Sakoma, kad paskutiniais metais jis buvo netekęs regėjimo, tačiau 1486 m. sudarytame testamente figūruoja įprastinis sakinys apie sveiką kūną ir protą; vienas prie testamento pridėtas raštelis, regis, parašytas jo ranka; prie traktatų pridėtos ranka rašytos pastabos irgi yra autografai. Klasikinės jo meno tendencijos kyla iš panašaus į Alberti mąstymo būdo, taip pat aišku, kad jam neimponavo populiaresnis romėniškai senovei ir jos detalėms jaučiamas aistringas smalsumas. Tokį klasiškumo supratimą įkūnijo jaunesnis jo amžininkas Andrea Mantegna, kurio susidomėjimas klasikinės archeologijos detalėmis stimuliavo itin romantišką praeities interpretavimą.

Mantegna, gimęs veikiausiai apie 1431 m., buvo Antonio Pollaiuolo bei jo svainio Giovanni Bellini amžininkas; pastarasis galėjo būti metais ar keleriais už jį jaunesnis. Mantegna užaugo Paduvoje, kur Donatello *Il Santo* (Šv. Antano bazilikos) altorius (*il. 35*) ir klasikinio meno įkvėpta *Gattamelata* (*il. 32*) skulptūra jį formavo dar paauglystėje. Anksti išryškėjusį susidomėjimą antikine senove iš dalies lėmė Mantegna bendrystė su Francesco Squarcione (1397–1468), archeologu ir greičiausiai prekiautoju antikvaru bei po Graikiją ir Italiją keliavusiu dailininku. Žinomi tik du Squarcione kūriniai – pasirašyta *Madona*, esanti Berlyne, ir 1452 m. užbaigtas altoriaus paveikslas Paduvoje. Šie kūriniai artimi Mantegna stiliui galbūt dėl to, kad abiejų menininkų atspirties taškas buvo Donatello ir klasikinės skulptūros sintezė. Regis, Squarcione buvo nelengvo būdo, lygiai dygaus būta ir paties Mantegna. Be abejo, jie gero-

kai susikirsdavo, ir galiausiai šį mokinystės ir įsūnystės ryšį nutraukė teismas. Mantegna visada buvo labai apdairus; žinoma, kad, būdamas septyniolikametis, 1448 m. jis tapė svarbų ciklą Ovetario (*Ovetari*) koplyčioje, taigi tuo pat metu, kai Donatello kūrė *Il Santo* (Šv. Antano bazilikos) altorių.

Paduva buvo didysis Šiaurės Italijos universitetų miestas, o XV a. antroje pusėje čia labai susidomėta lotynų ir graikų literatūros bei antikinio gyvenimo studijomis. Tokioje aplinkoje iš prigimties atšiaurus Mantegna skonis pakrypo archeologinių studijų link, o iš Donatello racionalių ir humanistinių idėjų gautą įkvėpimą sustiprino toks aistringas susidomėjimas klasikinės Antikos detalėmis, kokio ir pats Donatello retai įmanydavo pasiekti.

1454 m. Mantegna vedė Giovanni Bellini seserį. Būta abipusio poveikio, ir kai Mantegna klasikiniai principai bei iliuzionizmas buvo pristatyti Venecijai, Bellini teptukas jau buvo juos gerokai suminkštinęs ir sužmoginęs.

Mantegna freskos Eremitų bažnyčios Ovetari koplyčioje 1944 m. buvo beveik visai sunaikintos, išliko tik viso ciklo nuotraukos. Mantegna šias freskas tapė dviem etapais: pirmiausia – kai kurias arkos ir kairiosios sienos freskas, vaizduojančias iš *Aukso legendos* perimtas šv. Jokūbo gyvenimo scenas, po pertraukos – tapant dešiniąją sieną, jo sukurta tik *Šv. Kristupo kankinystė*. Apsidėje buvo nutapytas Mantegna *Ėmimas į dangų*, tačiau užsakovas prieštaravo tokiai siužeto traktuotei, ir konfliktas baigėsi teismu, todėl daug žinių apie dailininką bei jo darbus gauta iš parodymų teisme. Iš šių freskų išliko tik *Šv. Kristupas* ir *Ėmimas į dangų*. Keturios šv. Jokūbo gyvenimą vaizduojančios scenos surikiuotos dviem sluoksniais; dvi viršutines, vaizduojančias *Šv. Jokūbą, kelyje į kankinystę krikštijantį Hermogeną* ir *Šv. Jokūbą pas teisėją*, skiria tuščia erdvė, ir jos gražiai atsveria viena kitą. Perspektyva viršutinėje eilėje pagrįsta įsivaizduojamo, prieš pat freskas stovinčio (taigi pakibusio ore tiesiai prieš jas) žiūrovo akių lygiu. Apatinės eilės freskų perspektyvos taškas yra apačioje, todėl scenose *Šv. Jokūbas, vedamas nužudyti* (*il. 109*) ir *Šv. Jokūbo kankinystė* (*il. 108*) figūros daug labiau sutrumpėjusios ir nutolusios. Esama ir virtuoziškų pokštų, žaidimo žiūrovo santykiais su

freskos pasauliu; pavyzdžiui, *Šv. Jokūbo kankinystėje* kareivis, persisvėręs per geležinę pertvarą, aiškiai žyminčią priešakinę paveikslo erdvės plokštumą, tartum įsiveržia į žiūrovo pasaulį. Visose freskose gausu būsimos Mantegna manijos – archeologinio tikslumo – požymių, nes veikiausiai kiekviena ginklų ir triumfo arkos detalė pavaizduota tiksliai. Iš tiesų Mantegna taip kruopščiai kaupė klasikinio paveldo likučius, kad vienas įrašas į *Corpus Inscriptionum Latinorum* buvo įtrauktas, remiantis vien jo parodymais. Formos kietumas – didžia dalimi Donatello paveldas, tačiau prie tokio tapybinio pasaulio vaizdinio susiformavimo prisidėjo ir Squarcione, tiesiai iš kurio perimtos girliandos, dažnai į girliandas įsipynę angeliukai, paskui persikėlę ne tik į Mategna, bet ir daugelio kitų paduviečių tapybą. Neįprastai intensyvi spalva Mantegna freskose netikėtai virsta monochrominiu subtilumu, detalės – veido išraišką perteikiančios raukšlelės ir klostelės, prie kūnų prilipusios, kitur susisukusios klostės – traktuojamos veik skausmingai tiksliai. Donatello įtaka nėra vien formali: *Il Santo* (Šv. Antano bazilikos) altoriaus reljefai Mantegna buvo matas, pagal kurį jis kūrė nuoseklią tapybinę erdvę ir taikė gana staigų sutrumpėjimą dramatiškiems efektams sukurti. Šie stilistiniai bruožai truputį pakitę dešinės sienos freskoje *Šv. Kristupo kankinystė*, tikriausiai užbaigtoje iki 1457 m. Čia dvi siužetines dalis jungia vieningas architektūrinis rėmas. Nors freska labai nukentėjusi, dar galima įžiūrėti, kad piešinys tapo švelnesnis.

Tarp 1456 ir 1459 m. Mantegna nutapė didelį altoriaus paveikslą Veronos Šv. Zenono bažnyčioje (*il. 110*). Ryžtingai atsisakęs senoviško poliptiko tipo, tapytojas toliau tęsia Florencijoje užsimezgusio *Sacra Conversazione* vientisoje paveikslo plokštumoje raidą. Į šį procesą Mantegna įsitraukia per Donatello, o tiesioginis įkvėpimo šaltinis buvo jo Paduvos katedros altorius, kuriame skulptorius bronzoje išliejo iš tapybos perimtą *Sacra Conversazione* kompoziciją; 1443 m. Donatello išvykstant į Paduvą, šis ikonografinis tipas buvo tik ką išsirutuliojęs Florencijoje. Mantegna Madona svajingai sėdi aukštame soste, aplinkui susispietę muzikuojantys angelai, o lentose iš abiejų pusių pavaizduoti patarnaujantys šventieji, kurių vieni skaito, kiti kalbasi tarpusavyje. Vieningas architektūrinis karkasas jungia tris lentas į atviros lodžijos

108 Mantegna *Šv. Jokūbo kankinystė*



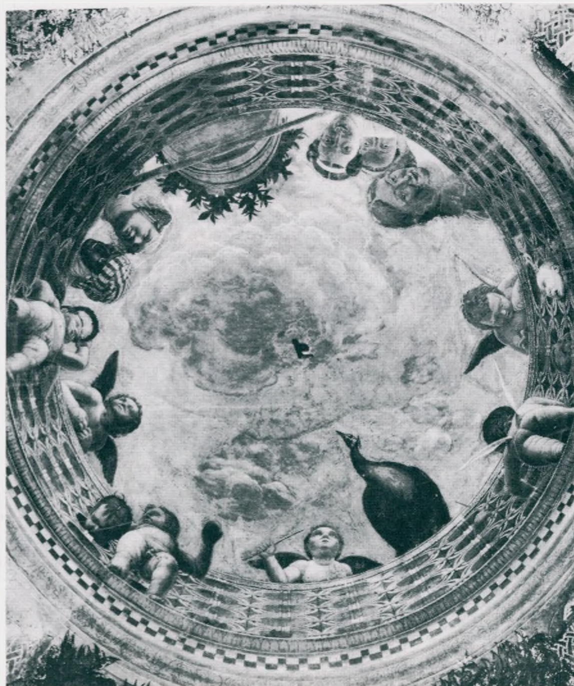


109 Mantegna *Šv. Jokūbas, vedamas nužudyti*



110 Mantegna *Šv. Zenono bažnyčios altoriaus paveikslas*

pavidalą įgyjančią visumą, o pro lodžiją matyti rožių gyvatvorė ir dangus. Tris lentas dalija ir jungia rėmas, kuris užbaigia lodžiją, tapdamas labiausiai priekin atsikišusiu jos elementu. Kiekvieną rėmo piliastrą pakartoja paveikslo erdvėje nutapytas piliastras. Prie architravo kybo gėlių ir vaisių girliandos, ištiestos nuo vienos lentos prie kitos. Begalybė smulkiausių detalių – skulptūrinis frizas ir stulpų medalionai, prašmatnus sostas – primena Florencijoje išryškėjusį poreikį kuo kruopščiau ištobulinti paveikslą. Šviesa Mantegna nedomina, išskyrus tinkama kryptimi krintantį apšvietimą, leidžiantį logiškai ir aiškiai apibrėžti erdvę ir joje išdėstyti figūras. Mantegna polinkis į blyškius kūnų tonus ir taip negailestingai detalizuotas formas, kad jos ima atrodyti metalinės ar akmeninės, matyti Luvre esančiame *Nukryžiavime*, kadaise buvusiame altoriaus paveikslo predelos kompozicijos dalimi. Tą pat liudija ir Vienoje esantis *Šv. Sebastijonas*, kurį Vasari apibūdino kaip „akmeninio Mantegna stiliaus“ pavyzdį. Čia kenčiančio kankinio ir sugriuvusios triumfo arkos priešprieša sukuria keistai jaudinantį sausos archeologijos ir krikščioniškos patetikos derinį; panaši idėja įkūnyta kitame Luvre



111 Mantegna
*Camera degli Spozi lubos*

esančiame didžiuliame *Šv. Sebastijone* ir dar viename – Venecijoje; šiame paprastesnės kompozicijos kūrinyje atsisakyta klasikinių atgarsių, ir visas dėmesys sutelktas į kančios patosą su *motto*: *Nihil stabile est nisi divinus.*

1460 m. Mantegna apsigyveno Mantujoje kaip Gonzaga šeimos dvaro dailininkas ir rūmų Sutuoktinių kambaryje (*Camera degli Sposi*) 1474 m. užbaigė ciklą, pasak įrašo, skirtą tiek šių didikų, tiek paties dailininko pagerbimui. Tai pirmas visiškai nuoseklus renesansinis iliuzionistinio dekoro pavyzdys: dvi sienas dengia Gonzaga šeimos gyvenimo įvykius vaizduojančios freskos, sukomponuotos taip, kad židinys bei kiti architektūriniai kambario elementai įtraukiami į kompozicinę visumą. Valdytoją su žmona apsupusios šeimos scena sukomponuota viršum židinio; figūros, regis, iš tiesų stovi šalia ar sėdi ant židinio atbrailos, šitaip virstančios pakyla, o odinės užuolaidos, iš tiesų kabojusios kambaryje, pakartotos nutapytose užuolaidose, pridengiančiose kai kurias scenas. Didžiausią nuostabą kelia lubos, viršum baliustrados tartum atsiveria

dangus, o pati baliustrada apkibusi figūromis, persisvėrusiomis ir spoksančiomis vidun (*il. 111*); iliuzionistinį įspūdį dar labiau sustiprina trys mažyčiai angeliukai, pakibę iš vidinės baliustrados pusės, bei gėlių dubuo, patupdytas ant pagalio ir išsikišantis į baliustrados ertmę tiesiai žiūrovams virš galvų. Tai pirmas žygis į visišką iliuzionizmą interjero dekore, tačiau beveik pusę amžiaus šis atradimas nedavė jokių vaisių, galbūt dėl to, kad freskos buvo privačioje rūmų dalyje, ir tik XVI a. šio *di sotto in sù* tipo perspektyvinis iliuzionizmas pateko į dekoratoriaus meno arsenalą. Vienoje freskoje, vaizduojančioje markizą, sveikinantį grįžusį iš Romos į kardinolus pakeltą sūnų Francesco, fone nutapytas subtilus peizažas (*il. 113*). Kietos Mantegna formos čia šiek tiek suminkštėjusios, o visiškai profiliu ir visiškai į priekį atsuktos figūros šiek tiek primena Piero grupių traktavimą. Apie 1486–1494 m. taip pat Gonzaga dvarui Mantegna nutapė *Cezario pergales*, šiame kūrinyje, matyt, išsamiausiai apibūdindamas antikinį pasaulį. Šioms scenoms iliuzionizmas mažiau būdingas, ir jų paskirtis ligi šiol miglota; žinoma tik tai, kad sykį jie buvo panaudoti lotyniškos pjesės dekoracijai. *Cezario pergalės* visada buvo didžiausias karališkojo rinkinio Hamptono dvare turtas, deja, labai nukentėjęs nuo nekompetentingos restauracijos. Tuo metu Mantegna jau buvo dvaro dailininkas, tačiau ne to monarcho, pas kurį buvo atvykęs į Mantują, o jo anūko, ir būtent tas Francesco klūpi priešais sostą paveiksle *Pergalės Madona*. Šis paveikslas skirtas nieko nelėmusiam 1495 m. Fornovo mūšiui pažymėti, nes Francesco tvirtino tąkart sumušęs puolančius prancūzus. Dramatizmui sustiprinti Mantegna vėl efektingai pritaiko sutrumpėjimą; drauge šis kūrinys žymi naują *Sacra Conversazione* siužeto vaizdavimo raidos pakopą. Dailininkas panaudoja intriguojančią priemonę ir žmonių figūras vaizduoja mažesnes už dieviškąsias. Kompozicijoje atsispindi ir Bellini bei Feraros formų elementai, kurių susiformavimui Mantegna irgi turėjo įtakos ankstesniais šios temos kūriniais. Tačiau nebejotinai įspūdingiausias Mantegna perspektyviniais efektais grįstas kūrinys yra *Miręs Kristus* (*il. 112*), kuriame vaizduojamas labai sutrumpėjęs mirusio Kristaus kūnas. Šis keistas paveikslas rastas dailininko dirbtuvėje po jo mirties 1506 m., taip pat ir *Šv. Sebastijonas* su *Nihil stabile est…* Šiedu paveikslai puikiausiai paaiš-



112 Mantegna *Miręs Kristus (Cristo scorto)*

kina, kodėl senatvėje Mantegna pagarsėjo kaip atsiskyrėlis, ir sykiu atsikerta paviršutiniškai kritikai, esą per didelis susidomėjimas ar meilė antikinei senovei nesuderinama su giliu ir nuoširdžiu krikščioniškumu.

Ferara meno centru išbuvo labai trumpai. Nors ši valstybėlė klestėjo, o taika vainikavo gudrią ir beveik negailestingą Este šeimos valdymo politiką, iki XV a. vidurio čia nebuvo labiau susidomėta menais; amžiaus pabaigoje Ferara meno raidos požiūriu vėl tapo nereikšminga. Pirmieji Feraros dailininkai atkeliavo iš kitur; iš pradžių tai buvo Pisanello ir Jacopo Bellini, paskui Piero della Francesca. Didžiausią impulsą Feraros menui ir suteikė dabar prarastos Piero freskos, nutapytos apie 1450 m., o Mantegna dar labiau sustiprino Piero įdiegtą atšiaurų stilių ir paskatino, regis, natūralų polinkį į šiurkštumą bei dygumą, kietą metalinį kontūrą, blizgantį paviršių bei primityvumo ir įmantrumo derinį, kuris tapo toks patrauklus XX a. Keturi pagrindiniai Feraros tapytojai buvo šie: Cosmè Tura, gimęs iki 1431 m. ir miręs skurde 1495 m. po

to, kai jį iš dvaro dailininko pareigų išstūmė Ercole de' Roberti; Francesco del Cossa, gimęs 1435/1436, paskui iš Feraros išvykęs į Boloniją ir ten miręs tikriausiai 1477 m.; Ercole de' Roberti, gimęs 1448–1455 m., prieš apsigyvendamas Feraroje ir 1486 m. užimdamas Turos vietą, veikiausiai dirbęs su Cossa Bolonijoje; Lorenzo Costa, gimęs 1460 m., mokęsis Feraroje, bet 1483 m. persikėlęs į Boloniją, ten perėjęs prie švelnesnio, umbriškam Francia minkštumui artimesnio stiliaus, o galiausiai po Mantegna mirties tapęs dvaro dailininku. Cosmè Tura išsiskiria iš visų keturių kaip aukščiausio lygio menininkas. Apie 1451 m. jis tapė Este šeimos dvare, tačiau dauguma jo ankstyvųjų kūrinių dingę. Daugiausia įtakos jam darė Mantegna, o per Mantegna – Donatello; tai paaiškina jo formų metališkumą bei kad ir labai prašmatnaus paviršiaus slepiamą, tačiau stulbinančiai atšiaurią jo pasaulio viziją. Piero poveikis justi veikiau spalvoje negu formos traktuotėje; griežtai atrinkta Turos paletė tik sustiprina trapų Piero spalvoms būdingą švytėjimą. Ankstyvos Cossa studijos taip ir lieka mįslė, tačiau atrodo, kad su Florencijos mokykla ir ypač su Castagno kūriniais jis buvo susipažinęs iki 1456 m., kai pakliuvo į Turos orbitą Feraroje. Cossa stilių gerokai pakreipė Mantegna – abiem menininkams būdinga kieta forma ir stiprus it viela kontūras. Freskos Bjauriuosiuose (*Schifanoia*) rūmuose – tai mieli dvaro ir kaimo žmonių gyvenimo vaizdeliai, tarp rimtų kalendorinių ir astrologinių traktatų pasidžiaugiant ir taikesniais kunigaikščio Borso d'Este žygiais, medžiokle bei meilės nuotykiais. 1470 m. užbaigusiam šias freskas Cossa pasirodė, kad už darbą turėtų būti gausiau atlyginta, jis pasipiktinęs išvyko į Boloniją ir ten ėmėsi naujų religinių siužetų. Tačiau šiurkščios formos, puikiai tikusios žemiškų pergalių epui Bjauriuosiuose rūmuose, čia nebuvo tokios malonios akiai. Gali būti, kad Feraroje jo mokiniu ar pagalbininku buvo Ercole de' Roberti, nes *Rugsėjo mėnuo* labiau primena Ercole negu paties Cossa ar kitų jo pagalbininkų braižą, be to, tik persikėlęs ir įsikūręs Bolonijoje jis išsyk vėl pasikvietė Ercole padėjėju. Deja, ankstyva Cossa mirtis greitai nutraukė daug daugiau žadėjusią karjerą, ir greičiausiai po šio įvykio Ercole sugrįžo į Ferarą.

Iki to laiko, kai Ercole perėmė anuomet Turos eitas dvaro dailininko pareigas, jo ankstyvasis griežtas stilius jau buvo suminkštėjęs, laisvesnis



113 Mantegna *Kunigaikščio Liudviko* (Lodovico) *ir jo sūnaus kardinolo susitikimo* fragmentas

ir gyvesnis. XV a. aštunto dešimtmečio pabaigoje nutapytas dabar Berlyne esantis didelis altoriaus paveikslas – itin puošnus *Sacra Conversazione* variantas, dar papildytas intriguojančiais elementais (antai Madonos sostas pakeltas ant atramos taip, kad tarp sosto ir grindų matyti labai žemo horizonto peizažas); Ercole pasinaudoja ir Piero sumanymu iškišti architektūrines detales į žiūrovo erdvę. Vėlesniame 1480–1481 m. kūrinyje irgi pritaikytas keistas pakelto sosto triukas, tačiau bendra paveikslo nuotaika ramesnė, pozose mažiau įtampos, formos mažiau iškraipytos. Nors Ercole ryšio su Venecija ir neįmanoma įrodyti, šitokius pokyčius galėjo paskatinti kaip tik visa švelninanti Giovanni Bellini plastika. Be didingų altorių paveikslų bei trivialių į dvaro pareigas įeinančių



114 Ercole de' Roberti
*Pieta*

užsakymų – kaukių, kostiumų, interjerų, vestuvių apipavidalinimo, – Ercole paliko ir kitokių kūrinių. Nedidelė *Pieta* (*il. 114*) atskleidžia gilų jo įsijautimą į Viešpaties kančios dramą, kurią šiame kūrinyje jis traktuoja neįprastai. Ne smulkmeniškas įvykio pasakojimas, o apibendrintas tragedijos kaip atviros žaizdos įvaizdis perteikia skausmingą agoniją ir kančios didybę, suteikdamas joms universalios reikšmės.

Lorenzo Costa – daug skystesnio molio. Savo geriausius kūrinius jis sukūrė, sukdamasis Turos orbitoje, o kai Tura per Ercole neteko kunigaikščio malonės, perėjo pas Ercole, paskui – pas Bellini, vėliau – pas bolonietį Francia ir buvo jo partneriu, kol Costa išvyko į Mantują pakeisti jau mirusio Mantegna. Tuo metu Mantujoje valdžiusi Isabella d'Este mėgo menininkus, kuriuos galėjo palenkti iliustruoti jos lėkštas alegorijas, ir Mantujos laikotarpio bekraujės Costa figūros bei plokščios formos puikiai dera prie pretenzingų šios damos vaizduotės kratinių.

## Penktas skyrius

Daug ginčytasi, ar *Rogelet*, šiuo mažybiniu vardu paminėtas 1427 m. kaip Campino mokinys, yra tas pats *Maistre Rogier de la Pasture*, kuris 1426 m. buvo taip pagerbtas Turnė vyno šventėje. Tačiau šį reiškinį galima paaiškinti kitu pavyzdžiu – Jacques Daret, priklausęs dvasininkų luomui, neabejotinai buvo vadinamas ir Jacquelotte'u. Tais laikais mokinius praminti pravarde ar mažybiniu vardu buvo įprasta. Tad būtų logiška manyti, kad meninį išsilavinimą Rogieras iš dalies, o gal ir galutinai, įgijo Campino dirbtuvėje, o Flemalio meistro stiliaus bruožų, gerokai primenančių Rogiero stilių, ir atsirado Rogiero kūriniuose dėl to, kad jis dirbo Campino dirbtuvėje ir gaudavo užduočių meistro tapomuose paveiksluose. Regis, taip aiškinti būtų logiškiau, negu manyti, kaip buvo priimta, kad Flemalio meistras yra ankstyvoji paties Rogiero forma.

Rogieras van der Weydenas – tokia flamandiška šio vardo forma – gimė Turnė apie 1399/1400 m. ir buvo peiliakalio sūnus; tėvas mirė 1426 m. ar kiek anksčiau, kai sūnus buvo išvykęs iš miesto. 1426 m. Rogieras van der Weydenas jau buvo grįžęs į Turnė, nes dalyvavo vyno šventėje, ir tais pačiais metais vedė moterį iš Briuselio, kuri galėjo būti ir iš Campino žmonos pažįstamų rato. Nors Rogieras niekada oficialiai nebuvo nusamdytas dirbti dvare, jis visą laiką juto dvaro globą ir buvo Briuselio miesto dailininkas iki mirties 1464 m. Šis dailininkas nepaliko pasirašytų nei datuotų kūrinių, todėl jie Rogierui priskiriami remiantis sąsajomis su dabar Prado muziejuje esančiu identifikuotu didžiuoju altoriaus paveikslu. Šis paveikslas nepaprastai išgarsėjo, o ankstyviausia jo kopija padaryta 1443 m. Plačiausiai žinomas kaip *Eskorialio* (Escorial) *Nuėmimas nuo kryžiaus* (*il. 116*), šis kūrinys daug kuo panašus į Flemalio meistro *Laidojimą*. Iš panašių bruožų itin pažymėtinas ilgas, sunkiai kabantis Kristaus kūnas bei kitų figūrų pozose pasikartojantis



115 ROGIER VAN DER WEYDEN
*Apreiškimas Švč. Mergelei Marijai*

kampuotumas, ištęsti Švč. Mergelės Marijos bruožai (tai Flemalio meistrui būdingas tipažas apvaliu smakru bei sunkiais vokais); pabrėžtinai realistiškai nutapyti sunkiomis storo audinio klostėmis krintantys prabangūs brokatai, aiški, bet išsklidusi šviesa, nekrintanti konkrečia kryptimi, tik tolygiai apšviečianti visą sceną. *Nuėmimas nuo kryžiaus* – švelnumo ir jausmų kupinas paveikslas. Kompozicija tankiai suausta, figūros it masyvus frizas išrikiuotos prie storos sienos – modernizuoto senojo auksinio fono. Kitaip negu daugelyje kitų Rogiero kūrinių, čia nejuntama nei erdvė, nei oras. Prie šio pagrindinio kūrinio galima grupuoti *Apreiškimą Švč. Mergelei Marijai* (*il. 115*), natūralistinis interjeras sieja jį su Merodo (*Mérode*) altoriaus paveikslu ir daugeliu mažesnių Jano van Eycko paveikslų, vaizduojančių Švč. Mergelę Mariją su Kūdi-



116 ROGIER VAN DER WEYDEN *Eskorialio* (Escorial) *Nuėmimas nuo kryžiaus*

kiu, ir su *Arnolfinių portretu* (*il. 62*). Prie *Apreiškimo* šliejasi paveikslas *Šv. Lukas tapo Švč. Mergelę Mariją*, artimiausias Jano van Eycko *Rolino Madonai* (*il. 65*): abiejuose paveiksluose pagrindinės figūros sėdi kambaryje su kolonados perdalytu langu, atsiveriančiu į tolimą upės perskirtą miesto vaizdą, bei viduriniame plane nuo baliustrados į upę žvelgiančiomis pora figūrėlių. Nė vienas šių tapytojų nėra išsprendęs vidurinio plano proporcijų. Tačiau Rogiero figūros daug elegantiškesnės negu Jano, jo charakterizavimas liudija gilesnį įsijautimą į personažą. Visiems Jano kūriniams būdingas abejingumas, o jo frazė *Als Ich Kan* – grynojo išdidumo *motto*; todėl iš jųdviejų Rogieras laisvesniu ir žaismingesniu komponavimu bei švelniu jausmu daug labiau imponavo ateinančiai flamandų tapytojai kartai. Sakytumei, *Als Ich Kan* buvo iššūkis,

kurio niekas nedrįso priimti, o truputį laisvesnis humaniškas Rogiero pasaulėvaizdis dar paliko, ko siekti ir atėjusiems po jo.

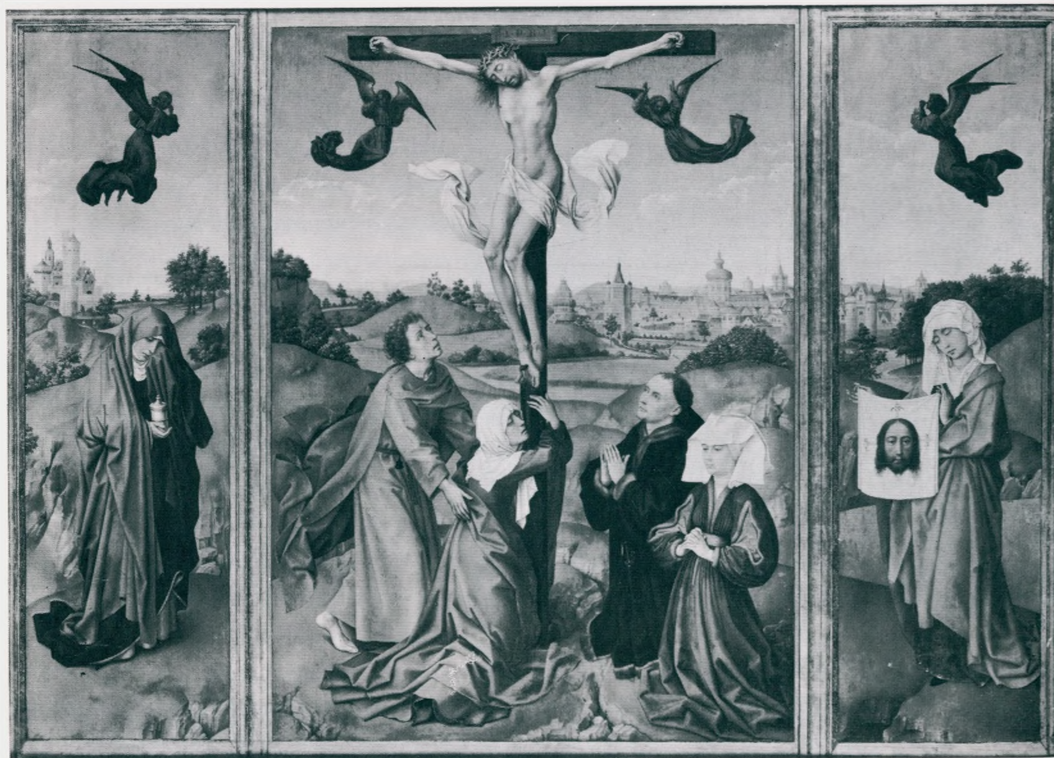
Sakoma, kad Rogieras lankęsis Italijoje. Šį lankymąsi patvirtina Fazio teiginys, kad Rogieras viešėjęs Romoje per 1450 m. jubiliejų ir grožėjęsis tada Laterane buvusiomis Gentile da Fabriano freskomis, dabar jau žuvusiomis. Ryšius su Ferara liudija ir Este šeimos sąskaitose registruoti mokėjimai; ilgai manyta, kad apsilankymą Feraroje liudiją Francisque'o d'Este portretas. Tačiau nustačius, kad portrete pavaizduotas asmuo buvo Burgundijos dvaro narys, neteisėtas Este sūnus, tariamas ryšys su Ferara neteko pagrindo. Tačiau neabejotina, kad Rogieras buvo vienaip ar kitaip susijęs su Italija, nes Uffizi galerijoje yra *Laidojimas* (*il. 117*), tikrai tapytas Rogiero ir, regis, buvęs Medici kolekcijoje. Paveikslo gilumoje uoloje iškalta stačiakampė kapo anga bei bendra *Laidojimo* ikonografija – *Imago Pietatis* poza pakeltas mirusio Kristaus kūnas labai primena kitą, iš Fra Angelico dirbtuvės kilusį *Laidojimą*, todėl neišvengiamai įžvelgiamas šių kūrinių ryšys ar bent įkvėpimo šaltinis. Paveiksle *Madona su Kūdikiu ir keturiais šventaisiais* – Petru, Jonu Krikštytoju, Kozmu ir Damijonu, turinčiu skydą, kuriame galima įžvelgti Medici šeimos leliją, o visi keturi šventieji yra Medici šeimos globėjai. Kitos tikėtinos interpretacijos sieja šį paveikslą su viena flamandų šeima, nors, šiaip ar taip, simetriškas figūrų grupavimas, plačios piramidės pavidalo kompozicija bei bendras saiko jausmas liudija kad ir neilgai trukusią itališką įtaką.

Rogieras – neprilygstamas portretistas. Subtilus charakterizavimas ir daro Braque'o triptiko *Magdaleną* (*il. 121, 122*) tokią įsidėmėtiną. Arogantiška Karolio Drąsiojo povyza daug taikliau atskleista Šv. Kolumbos (*St. Columba*) altoriaus paveiksle (*il. 118*), kur Karolis virtęs vieno išminčių prototipu, negu tiesioginiame Drąsiojo portrete (*il. 120*). Nors Rogieras realizmu nė per plauką nenusileidžia Janui, jis visada prideda jausmo, žmogiškai prigimčiai būdingo trapumo skonio, visa persmelkia kone bauginančiu žmogaus laikinumo Dievybės akivaizdoje suvokimu; antai dauguma jo portretų sudaro tik vieną diptiko dalį, o kitoje pusėje paprastai pavaizduota Madona su Kūdikiu. Todėl kita menininkų karta savo portretuose ir religiniuose paveiksluose rėmėsi ne Jano



117 (kairėje) ROGIER VAN DER WEYDEN
*Laidojimas*

118 (apačioje) ROGIER VAN DER WEYDEN
*Šv. Kolumbos altoriaus paveikslas*

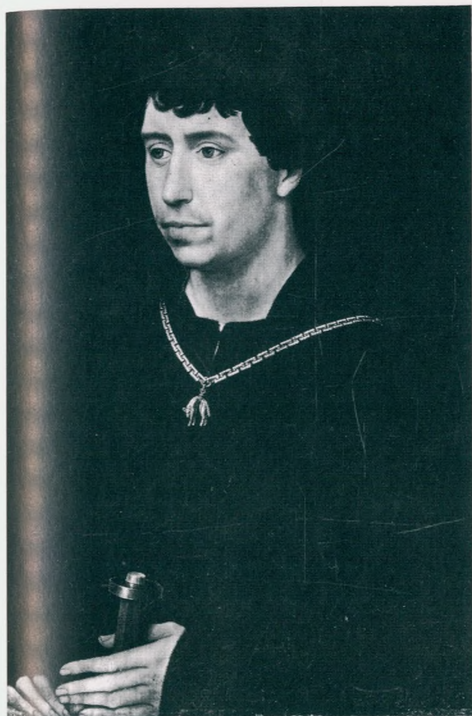


119 Rogier van der Weyden *Nukryžiavimas*

šaltumu ir abejingumu, o Rogiero jautrumu. Dar viena Rogiero tapybos pagaulumo priežasčių – jo sugebėjimas tokioms religinėms temoms kaip dieviškoji kančia rasti naujų, tinkamiau jaudinantį turinį išreiškiančių formų. Įvairiai Rogiero vaizduojamas *Nukryžiavimas* (*il. 119*) niekada nevirsta įvykio fiksavimu; dailininkas parenka labiausiai naujojo maldingumo srovę atitinkančią formą ir tapo meditatyvius ar kontempliatyvius paveikslus atpirkimo tema.

Tačiau ne Rogiero ikonografinės formos, ne jo stilius ar idėjos suteikė tiek įkvėpimo po jo atėjusiai kartai; stipriausias šio dailininko užtaisas buvo jo emocingumas – jausmas, spinduliavęs iš jo paveikslų ir budęs kituose. Gilus Rogiero humanizmas ir jautrumas kančiai sieja jį su Campinu ir skiria nuo Jano van Eycko.

Diericko Boutso įtaka siekė plačiau, negu galėtume tikėtis pagal nedidelį jo kūrinių skaičių. Tai buvo Harlemo tapytojas, gimęs apie 1415 m.,





120 Rogier van der Weyden *Karolis Drąsusis*

121 (viršuje dešinėje) Rogier van der Weyden Brako (*Braque*) triptiko fragmentas *Magdalena*



122 Rogier van der Weyden Piešinys *Magdalenai*

iki 1448 m. dirbęs Levene, ten ir miręs 1475 m. Čia jo ir Rogiero keliai susikerta, bet Boutsą šiek tiek veikė Rogieras, nes pirmojo pastangas išreikšti baikštų ir sustingusį jausmą tikrai paskatino Rogiero idėjos ir stilius. Boutso figūroms būdingas su niekuo nepalyginamas kietumas, pozos negrabios, o nedidelės pamaldžios Madonos glaudžia jaudinančiai mielą silpnutį Kūdikėlį Kristų mažytėmis užriestomis kojytėmis (*il. 126*). Kaip ir Rogieras, šis tapytojas apdovanotas begaliniu talentu taip perteikti savo idėjas, kad patraukia žiūrovą priimti jas kaip savas; tik greta Rogiero Boutsas daug paprastesnis ir intravertiškesnės jausenos.

Paveiksle *Penkerios mistinės vaišės*, nutapytame tarp 1464 ir 1468 m., tapytojas netradiciškai traktuoja Paskutinę vakarienę, pateikdamas šį įvykį kaip Eucharistijos įsteigimą, įsivaizduojamą keturių Senojo Testamento provaizdžių – Abraomo ir Melchizedeko atnašavimo, manos rinkimo, Elijo dykumoje (*il. 123*) ir žydų pirmųjų Velykų – kontekste. Tiksli centriniu žiūrėjimo tašku pagrįsta perspektyva – Boutsui, kaip ir Rogierui, įprasta erdvės konstravimo priemonė; Janas van Eyckas jos netaikė, nors Petrus Christus paveikslai irgi pagrįsti perspektyva. Paprasta miestelėno būsto aplinka padaro vaizduojamą įvykį dar iškalbingesnį. Kitaip negu rytietiškus primenančiais drabužiais ir turbanais aprengti Senojo Testamento personažai, Kristus ir apaštalai, nors jų apibendrinti drabužiai bei idealizuoti veidai ir sukuria tam tikrą atsiribojimo efektą, sėdi vienuolyno refektorijuje, kur jiems patarnauja paveikslo užsakovas, dailininkas ir veikiausiai jo sūnūs. Kiekvieną žiūrovą Boutso kūriniai iškart pakeri dviem dalykais – švelnia subtiliai graduota spalva bei peizažo grožiu. Nors kalnai bei kalvos veikiau yra simbolinę prasmę turintys akmenys, begalybėn nutolstanti perspektyva ir vaiski, šalta, viską užliejanti šviesa liudija naujovišką gamtos pasaulio suvokimą bei gebėjimą jį perteikti.

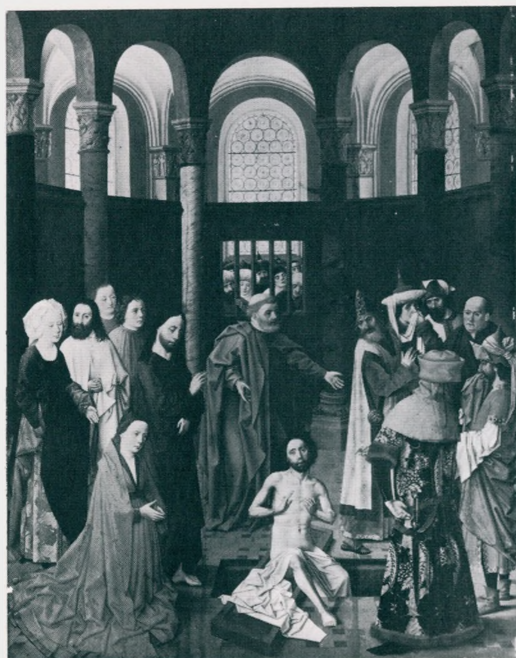
Viduramžių teismų sales mėgta puošti teisingumo įvykdymo aktus vaizduojančiais kūriniais. Rogieras yra nutapęs Trajano ir Herkinbaldo teisingumui skirtų paveikslų, tačiau tie vieninteliai jam be abejonių priskiriami kūriniai 1695 m. buvo sudeginti. 1475 m. Boutsas pradėjo didelį dviejų dalių paveikslą, skirtą imperatoriaus Otono teisingumui, tačiau nespėjęs jo baigti mirė, ir kaip tik šių kūrinių įkainoti 1479/1480 m.



123 Dieric Bouts
*Elijas dykumoje*

į Leveną keliavo Hugo van der Goesas. Rogieras tapo dieviško atleidimo už pateisinamą smurto aktą, Boutsas pasirenka kitokios moralės siužetą apie imperatorių, kuris, patikėjęs piktavalės imperatorienės kaltinimais, nužudė nekaltą žmogų, kai grafienė atkeršijo už mirusio vyro garbę leisdamasi išmėginama ugnimi, imperatorienė buvo pripažinta kalta ir nuteista sudeginti ant laužo. *Išmėginime* (*il. 127*) pasibjaurėtiną įvykį atsveria sutvardytos visų dalyvaujančiųjų emocijos. Kai kurios *Egzekucijos* veikėjų figūros nutapytos minkščiau, todėl manoma, kad šis paveikslas užbaigtas kito tapytojo. Tačiau tokiose vietose, kaip akmeninio grafienės veido ir pilkos išblyškusios jos mirusio vyro nukirstos galvos kontrastas, Boutso spalvų grožis ir subtilūs perėjimai nepranokstami. Tas pats tapybinis subtilumas būdingas ir nedideliam mielam 1462 m. *Vyro portretui*, kur portretuojamasis pavaizduotas užlietas pro langą krintančios ramios, aiškios šviesos.

Šiaurę Boutsas pasiekė daugiausia medžio raižinių pavidalu, kurių griežta technika labai tiko sustingusioms jo figūroms. Medžio raižiniai Olandijoje buvo daug labiau paplitę negu tapyba, nes vaizduojamasis menas čia beveik niekada nebuvo globojamas taip kaip Pietų Flandrijoje.

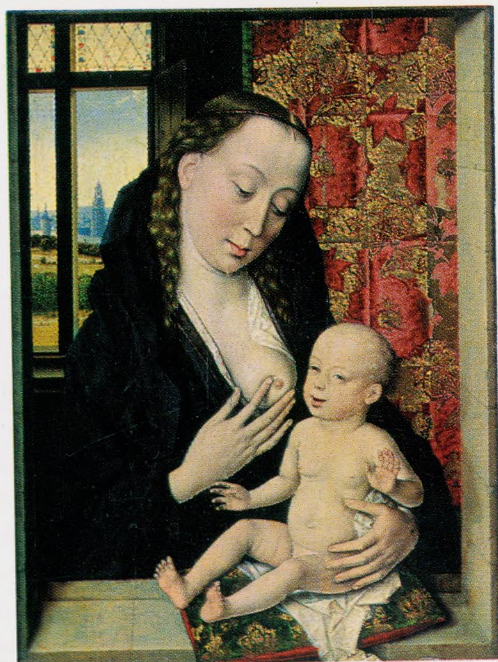


124 Albert van Ouwater *Lozoriaus prikėlimas*



125 Geergen tot Sint Jans *Apraudojimas*

Visai kitokios humanizmo dvasios įkvėptas van Eycko natūros suvokimo ir vaizdavimo būdas išsilaikė visą XV a. antrą pusę ir XVI a. Ši kryptis išryškėja tokių skirtingų menininkų kaip Albertas van Ouwateris ir Geertgenas manieroje, kadangi antrasis buvo pirmojo mokinys. Outwateris, kaip ir Boutsas, kilęs iš Harlemo ir veikiausiai buvo jo amžininkas. Vienintelis žinomas Outwaterio kūrinys yra *Lozoriaus prikėlimas* (*il. 124*), kurio veiksmas vyksta romaninės bažnyčios apsidėje, stebint miestelėnams, susibūrusiems už šventyklos pertvaros. Taip į paveikslą vėl įvedamas žiūrovas, tačiau pati scena nežadina jokių jausmų, nors maloni šviesa ir spalvos kuria jaukią nuotaiką. *Geertgen tot Sint Jans* („mažasis Šv. Jono brolijos Gerardas“) nėra tarp žymiausių, bet, be abejo, priklauso prie iškiliųjų savo epochos tapytojų. Jis taip pat buvo olandas, gimęs Leidene, kaip manoma, miręs 28-erių metų, galbūt apie 1485/1495 m., tad turėjo gyventi lygiai tuo pat metu kaip ir Memlingas. Vieninteliai neabejojamai jam priskiriami yra du Vienoje ant lentos tapyti kūriniai, kadaise kabėję atsukti vienas į kitą nugarėlėmis:



126 Dieric Bouts *Madona su Kūdikiu*



127 Dieric Bouts
*Grafienės išmėginimas*

*Apraudojimas* (*il. 125*) ir *Šv. Jono Krikštytojo brolijos nariai gelbsti šventojo kaulus, kuriuos grasinasi sudeginti Julijonas Atsimetėlis.*

*Apraudojime* akivaizdūs Rogiero ir Boutso atgarsiai, tačiau atsiskleidžia ir savitas sąmoningo formų supaprastinimo talentas, taip pat jautri peizažisto akis, puikiai pagavusi nepaliestą žemiškojo rojaus peizažo grožį. Julijono Atsimetėlio palyda bei fone matomi egzekutoriai, turėję įkūnyti įvairias nedorybes ir nuodėmes, virtę akivaizdžiai karikatūriškais tipais. Taip beasmeniams Boutso stebėtojams sąmoningai suteikiamas stipresnis užtaisas; regis, čia ir prasideda visam vėlesniam Nyderlandų menui būdingas bandymas vaizduotės pramanus įvilkti į tikroviškas formas. Remiantis Vienos poros analogija, šiam tapytojui priskiriami ir kiti mažesni kūriniai, tokie įvairūs kaip kraujais paplūdęs *Skausmo vyras* Utrechte bei *Kristaus gimimas* Londone, kuriame spindulingas Kūdikėlis Kristus apšviečia savo Motiną ir Jo lopšį apsupusius angelus. Šviesos šaltinis priešpriešinamas danguje spindinčiam angelui ir piemenų laužo liepsnoms. Susidomėjimas apšvietimu jau peržengė vaiskios Boutso šviesos ribas ir perėjo į naują – dirbtinio apšvietimo pakopą.

Svarbiausias Rogiero sekėjas buvo Hansas Memlingas, gimęs Zelingenštate (*Selingenstadt*) netoli Frankfurto prie Maino. 1465 m. jis persikėlė į Briugę ir taip suklestėjo, jog apie 1480 m. tapo vienu turtingiausių Briugės miestiečių, čia 1494 m. ir mirė. Tradiciškai manoma, kad Memlingas buvo Rogiero mokinys, ir šįkart tradicinė nuomonė turbūt teisinga, nes praskiestas Memlingo „rogyrizmas“ aiškiai išduoda šaltinį. Memlingas dekoratyvesnis, jis sąmoningai kuria brangų meno dirbinį, jo formos grakštesnės, kompozicija mažiau išradinga, o pasakojimo intriga visada užgožia paties įvykio reikšmę. Tik portretuose jis pakyla iki savo didžiojo pirmtako lygio. Diptikas tuo metu tebebuvo įprasta portreto forma: Madona su Kūdikiu – vienoje, užtarimo meldžiantis donatorius – kitoje pusėje; portretuojamasis paprastai pasisukęs trimis ketvirčiais, fone – siena su langu arba vaiskios šviesos užlietas peizažas. Šiame žanre tarp flamandų jam tikrai nebuvo lygių, o tokio vykusio portreto kompozicijos aidai pasiekė net pietiečius Perugino, Bellini bei Antonello da Messina. *Donne'o triptikas* (*il. 128*) anksčiau buvo datuojamas iki 1469 m., bet seras Johnas Donne'as iš Kidvelio



128 HANS MEMLING *Donne'o triptikas*

(*Kidwelly*) lankėsi Flandrijoje 1468 m. per Margaritos Jorkietės ir Burgundijos kunigaikščio Karolio Drąsiojo sutuoktuves, o paskui 1477 m., ir tai, atrodo, labiau įtikinama data. Ši flamandiškoji *Sacra Conversazione* forma pirmiausia pasirodė Jano van Eycko *Van der Paele Madonoje* (*il. 64*) 1436 m., paskui ją panaudojo Rogieras ir Petrus Christus. Donne'o triptikui nestinga patrauklumo, prašmatnių detalių, paviršius ištobulintas be mažiausio trūkumo, tačiau visos šios grožybės puošia tuo metu jau mirusią formą. *Šv. Uršulės relikvijorius*, dabar esantis Briugės ligoninėje, paprastai pateikiamas kaip geriausias Memlingo darbas; be visų tų savybių, kurios daro Donne'o triptiką tokį patrauklų, relikvijoriui būdingas naiviai literatūriškas pasakojimas, susilaukęs grubesnio XX a. skonio globėjiško pritarimo.

Paskutinis iš Briugės meistrų buvo Gerardas Davidas, gimęs Audevateryje (*Oudevater*) Olandijoje, bet iki 1484 m. jau persikėlęs į Briugę, ten 1523 m. ir miręs. Jis užbaigė didžiąją sagą, o jo romūs pamaldūs paveikslai tapo senamadiškais dar jam gyvam esant, juolab kad 1515–1521 m. jis dirbo Antverpene, kur naujoviškas italizuotas stilius spėriai lenkė jo antikvarizuojamas amžiaus vidurio formas. Tačiau jo peizažai su fonu labai mieli ir, matyt, buvo vienintelis jo įnašas į meno raidą,



129 GERARD DAVID *Kristaus krikštas*



130 GERARD DAVID *Kambizo teisingumas*

prisidedant prie naujoviško požiūrio į gamtą, paskui davusio savarankišką peizažo žanrą, formavimo (*il. 129*). Susidūręs su stiprios raiškos reikalaujančia medžiaga, pvz., 1498 m. *Kambizo teisingume* (*il. 130*), pasakojančiame, kaip nesąžiningam teisėjui buvo gyvam nulupta oda, tapytojas švelnią nuostabą sujungia su grimasomis virtusiomis nuožmiomis veido išraiškomis bei kerinčiomis italizuotomos detalėmis – girliandas nešančiais putais bei nežinia iš kur atsiradusiu, beveik tiesiai po kankinimų stalu besiblusinėjančiu šuneliu. *Sacra Conversazione* grupėse sustingusią tylą ardo tik prislopintas šnabždesys, tačiau ta atvangos būsena, kuri Jano van Eycko kūriniuose buvo sąmoningai sulaikytas judėjimas, Rogierui yra vidun nukreipta kontempliacija, o Davido paveiksluose – tik išsekimas. Briugės kanalus užnešė smėlis, o prekybos šurmulys ir energija, atplaukiančių didelių laivų keliamas bruzdesys, naujų jūros kelių nuotykiai – visa tai persikėlė į Antverpeną, ir Briugė su Gentu tapo pamirštais užutekiais.

Tačiau Gentas bent užgeso šlovingiau. Nuo Jano van Eycko laikų šis miestas beveik nedavė jokių menininkų, bet buvo manoma, kad Hugo



131 HUGO VAN DER GOES *Portinari altoriaus paveikslas*, centrinė lenta *Kristaus gimimas*

van der Goesas gimęs Gente, nes 1467 m. jis įstojo į šio miesto gildiją, kurios rėmėjas buvo Joos van Wassenhoven, vėliau persikėlęs į Urbiną ir tapęs Justu iš Gento. Apie 1475 m. jis tapo augustinų Raudonojo vienuolyno (*Roode Clooster*) netoli Briuselio broliu pasauliečiu. Tačiau jo kūryboje tai nieko nepakeitė; kaip užfiksuota, jis skundėsi darbo turįs tiek, jog galėtų dirbti devynerius metus be jokios atvangos. Pas jį toliau iš svetur lankėsi mecenatai ir lankytojai, tarp jų ir imperatorius Maksimilijonas, ir pats dailininkas nepaliovė keliavęs. 1479/1480 m. jis vyko į Leveną įvertinti Boutso *Teisingumo scenų*, o 1481 m. nukeliavo į Kelną, bet grįždamas atgal išprotėjo. Vienuolyno kronikose aprašyta, kaip švelniai su juo elgtasi, kaip prioras pakviesdavęs muzikantų,

kad tie savo muzika numaldytų jo baimes, smulkiai išdėstyti ligos simptomai bei kliedesiai, grasinimai nusižudyti. Akivaizdu, kad jis daugiau nebetapė, o 1482 m. pasimirė. Nors nė vienas Hugo van der Goeso kūrinys nėra pasirašytas nei dokumentuotas, jo kūrinių atributavimas nekelia problemų. Visiems jiems būdingas toks vidinis ryšys, kad paveikslų autorystė aiški, belieka nustatyti tik chronologiją.

Medici agentas Gento mieste Tommaso Portinari užsakė Hugo *Kristaus gimimo* triptiką (*il. 131*), ir jis buvo nusiųstas į Florenciją apie 1475/1476 m. Italams tai buvo tikras apreiškimas: jie išvydo nepažįstama technika atliktą paveikslą su gausybe reikšmingų ikonografinių detalių bei įvaizdžių, be to, įspūdingas buvo ir dydis – apie devynių pėdų aukščio, atvertomis sąvaromis – aštuoniolikos pėdų ilgio. Garsas apie šį kūrinį nusirito per visą Italiją ir tuoj pat ryškiai atsiliepė Ghirlandaio kūryboje; tolimesni ir labai subtilūs atgarsiai regimi net Leonardo da Vinci kūriniuose. Paveikslui būdingas vieningas šaltai sidabriškas tonas; nuostabus žiemos peizažas ir gana formaliai sustingusios figūros byloja apie ryšį su Boutsu, kurio mokinys Hugo galėjo būti. Sunkios formos ir į dekoratyvumą linkęs pabrėžto kontūro piešinys – tai gotikos aidai, o donatorių šventieji globėjai žiūrovui primena Sluterį. Tačiau piemenų grupės gyvybingumas, Kūdikėlį adoruojančios Švč. Mergelės Marijos maldingumo jausmas bei išorinės sąvaros dalies *Apreiškimo* angelas, primenantis Rogiero pavyzdį, atskleidžia naują šį kūrinį persmelkiantį gyvybišką impulsą bei kitokį judėjimo suvokimą. Hugo ekspresyvumas bei gotikos intensyvumo sugrąžinimas dailėn nėra jo asmeninio stiliaus bruožai, nes XV a. pabaigoje tai buvo būdinga lygiai Pietų ir Šiaurės dailei, tačiau Portinari altoriaus paveikslas daug prisidėjo, išryškinant šias savybes Florencijoje.

Dauguma Hugo kūrinių dideli. *Išminčių pagarbinimas* (*il. 132*) bei *Malonės sostas* (Edinburgas) – monumentalaus jausmo intensyvumo, spalvos ir itin sudėtingos kompozicijos pavyzdžiai. Jau įprasta didesnės emocinės įtampos kūrinius priskirti vėlesniam gyvenimo tarpsniui, bet taip yra dėl to, kad Portinari altoriaus paveikslas yra vienintelis, bet ir tai netvirtai datuotas jo darbas, o tragiškas dailininko likimas nuspalvina visą jo kūrybą. Hugo nenusileido nė vienam pirmtakui virtuoziškai



132 Hugo van der Goes *Išminčių pagarbinimas*

ištobulinta detale ir pranoko daugelį gebėjimu sujungti atskirus elementus į monumentalios dvasios visumą. Tuo jis prilygo Janui van Eyckui ir Rogierui, o Portinari altoriaus paveikslas reikšmingas čia pasiekta dviejų vienas kitą neigiančių priešybių – dydžio ir detalės – darna. Hugo užbaigė Gento istoriją, nes vienintelis jo sekėjas buvo Muleno (*Moulins*) meistras, tačiau ir šiandien nežinoma, ar šis buvo flamandas, ar prancūzas.

Ilgas popiežiaus dvaro rezidavimas Avinjone pagerino XVI a. Prancūzijos meno dirvą. Nors popiežiai buvo iš prancūzų, itališkos idėjos ir formos skverbėsi į Prancūziją iš Romos; į Avinjoną perkėlus archyvus, emigravo ir patys menininkai. Garsiausias čia tuo metu tapęs italas buvo Simone Martini, 1344 m. miręs Avinjone. Jo bei kitų italų įtaka kreipė tuometinę prancūzų dailę stiliaus, kuris iki XV a. virto tarptautine gotika, link. Kartu pasireiškė ir kitokia srovė, kurios šaltinį globojo tas pats Berio (*Berry*) grafas, kuriam broliai Limbourgai buvo iliustravę pagrindinį tarptautinės gotikos šedevrą – *Turtingąsias valandas* (*Très Riches Heures*) (*il. 7*). Šis mecenatas atsivežė iš Flandrijos arba nuviliojo iš

savo brolių – Prancūzijos karaliaus bei Burgundijos kunigaikščio tokius flamandų kilmės menininkus kaip Jeaną Malouelį, André Beauneveu, Jacquemart'ą de Hesdiną ir Henri Bellechose'ą. Tai reiškė, kad greta prašmatnių tarptautinės gotikos fantazijų tekėjo kita – ikieikiškojo realizmo srovė. Drauge tai byloja ir apie fragmentišką meno plėtotę Prancūzijoje. Kiekviename dideliame regione dažniausiai atsirasdavo savų mecenatų, o regioninį stilių formuodavo vietiniai dailininkai, atspindėdami savo kilmę bei ryšius su kitais meno centrais. Tik XVI a., kai pagrindiniu meno mecenatu tapo karaliaus dvaras, ėmė formuotis vientisesnis stilius.

Po XV a. antroje pusėje ištikusių politinių nesėkmių Prancūzijos karaliaus dvaro mecenatystė laikinai nutrūko. Ir kai Burgundija iškilo kaip svarbiausia jėga, jos dvaras turėjo tokio masto dailininką kaip Janas van Eyckas, visą meno raidą pakreipusį jam būdingo faktinio realizmo vaga. Taigi net ten, kur fantazija išliko, kaip Renato meistro iliustracijos karaliaus Renato Anžu (*René d'Anjou*) *Įsimylėjusios širdies knygai* (*Livre du Cuer d'Amour Épris*, *il. 133*), nutapytose 1460/1470 m., magiškas romantiškų riterių vaizduotės pasaulis pavaizduotas su ne menkiau magišku kruopščiu natūralizmu, ir būtent perteikiant šviesą bei peizažą vaizduotė dažniausiai skriejo poezijos sparnais.



133 RENATO (*RENÉ*) MEISTRAS *Iliuminacija* iš *Livre du Cuer d'Amour Épris*



134 Ekso (*Aix*) Apreiškimo Švč. Mergelei Marijai meistras *Apreiškimas Švč. Mergelei Marijai*, centrinė lenta

Visu savo svoriu Eycko realizmas užgriuvo nežinomą *Ekso* (Aix) *Apreiškimo Švč. Mergelei Marijai* meistrą (*il. 134*), kuris galėjo būti susijęs su karaliaus Renato (*René*) dvaru, nors pats altoriaus paveikslas, matyt, nutapytas 1442–1445 m., vykdant vieno audinių pirklio norą, o tai reikštų, jog šį kūrinį užsakė ne kilmingas užsakovas, bet miestietis. Tai būtų kitas naujos užsakovų klasės formavimosi pavyzdys, ir vėliau šis reiškinys tapo svarbiausiu veiksniu, nulėmusiu Fouquet tapybos raidą. *Ekso Apreiškimo Švč. Mergelei Marijai* figūrų masė ir svoris aiškiai juntami, o architektūrinės detalės labai įvairios; šis stilius pažįstamas nuo Gento altoriaus laikų, be to, architektūrinė plastika aiškiai liudija ryšius su Sluteriu, o ikonografija – bažnyčios prieangyje vykstanti *Apreiškimo*



135 Enguerrand Quarton *Švč. Mergelės Marijos vainikavimas*

*Švč. Mergelei Marijai* scena, įgyjanti krikščionybės įvado simboliką – irgi atkeliavusi iš Eycko pasaulio. Antai Fouquet, beveik nė nepriklausęs Eycko įtakos ratui, *Riterio Stepono* (Etienne) *valandose* vaizduoja *Apreiškimo Švč. Mergelei Marijai* sceną vos įėjus į koplyčią, o gilumoje matyti tuščias altorius. *Ekso Apreiškimo* sąvarose (dabar viena jų – Roterdame, kita – Briuselyje) pavaizduota pora angelų – kiekvienam jų virš galvos kybo knygų ir rašymo reikmenų pilna lentynėlė; taip susidaro pora nepaprastai įdomių natiurmortų, panašių į neapoliečio Colantonio, per kurį, kaip manoma, Antonello da Messina susipažinęs su flamandų menu. Kitas užsakovui iš Provanso skirtas kūrinys yra *Švč. Mergelės Marijos vainikavimas* (*il. 135*), nutapytas Enguerrand'o



136 Nicolas Froment *Švč. Mergelė Marijos degančiame krūme,* fragmentas

Quartono (apie 1410–1466). Išliko su juo sudaryta sutartis, kurioje sakoma, kad dailininkas kilęs iš Lano (*Laon*) Šiaurės Prancūzijoje, tačiau pagal šiuos du kūrinius – *Vainikavimą* ir Šantiji (*Chantilly*) dabar esančią *Gailestingąją Madoną* – kol kas nepavyko nustatyti, kur jis mokėsi ir kokiais ryšiais buvo susijęs su kitais dailininkais. Daugių daugiausia galima pastebėti *Švč. Mergelės Marijos vainikavimo* ir kai kurių romaninių bažnyčių skulptūrinių timpanų panašumą, tačiau toks formalus ir ikonografinis šaltinis nėra unikalus. Tačiau *Vainikavime* yra viena keistenybė, daug dažniau pasitaikanti prancūzų negu bet kurio kito regiono kūryboje: du Trejybės asmenys vaizduojami vienodo

amžiaus, vienodais apdarais ir identiškomis pozomis. Kartais taip literatūriškai traktuojant dažniausiai skaitomą Mišių kanono įžanginį (Švč. Trejybės) skaitinį, vaizduojami trys identiški Švč. Trejybės asmenys – šitaip tapo, pavyzdžiui, Fouquet; skulptūroje irgi pasitaiko tokių dvigubų atvaizdų. Šiame paveiksle Šventoji Dvasia pavaizduota kaip balandis, kabantis virš karūnos, kuria Dievas Tėvas ir Dievas Sūnus vainikuoja Švč. Mergelės Marijos galvą; abiejose pusėse garbinančios figūros įkūnija visus palaimintuosius – nuo karalių ir popiežių iki paprastų vyrų ir moterų; apačioje pavaizduotas Paskutinis teismas su Roma ir Jeruzale abiejose pusėse, kaip nurodyta sutartyje. Centre pavaizduotas *Nukryžiavimas*, į kurį atsisuka viltingųjų sielos, išnirusios iš skaistyklos kairėje kančių, o pasmerktieji nusisuka nuo Kryžiaus ir grimzta pragare dešinėje.

Nicolas Froment'as daug grubesnis menininkas už Quartoną; jam pasisekė, kad išliko du dokumentuoti jo kūriniai, vienas kurių yra *Lozoriaus prikėlimas*, pasirašytas ir datuotas 1461 m. Šis tapytojas keistai sumaišęs keletą stilių: figūros peizaže ir interjere primena flamandišką erdvės bei pirmo plano ryšio su fonu traktavimą, tačiau grimasas primenančios afektuotos veidų išraiškos bei archajiška pagrindinės dalies kompozicija sieja šį paveikslą veikiau su aiškiai provinciniu ispanišku ar neapolietišku negu su kokiu nors prancūzišku stiliumi. 1476 m. jo tapyto Ekso triptiko *Švč. Mergelė Marija degančiame krūme* (*il. 136*) bei karaliaus Renato (*René*) ir karalienės portretai ant sąvarų rodo suminkštėjusią šiurkščią florentietiško triptiko tapybą bei švelnesnę spalvų gamą. Ikonografinis siužeto spendimas čia itin painus, su daugybe simbolinių detalių, kurios taip sujungtos, kad net iš atskirų dalių sudarytas turinys nesugriauna kompozicinės vienumos įspūdžio.

*Avinjono Pieta* (*il. 137*), irgi kadaise buvusi Naujajame Avinjone (*Villeneuve-lès-Avignon*), neabejotinai geriausias XV a. prancūzų tapybos kūrinys ir apskritai vienas tauriausių šios temos sprendimų dailėje. Regis, *Avinjono Pieta* primintų ispanų tapybą, tačiau ligi šiol nebuvo pateikta jokių įtikinamų argumentų, leidžiančių susieti šį paveikslą su konkrečiu ispanų, katalonų ar portugalų tapytoju arba bet kuria kita vietove, išskyrus Provansą; nėra nė kitų kūrinių, kuriuos būtų galima priskirti



137 Prancūzų mokykla *Avinjono Pieta*

šio nežinomo autoriaus braižui, nebent *Pietą* priskirtume Quartonui. Pagal stilių kūrinys turėtų būti nutapytas apie 1460 m., ir jei ieškotume ryšių su kitais tapytojais ar vietove, tai vienintelis toks panašumas būtų žiūrovo tapatinimas su donatoriumi, taip įtraukiant jį į Kančios apmąstymą. Šis bendras atramos taškas yra už meno kūrinio erdvės ribų, tačiau tai būdinga visoms XV a. vidurio ikonografinėms kryptims. Šio principo ištakos – šv. Bonaventūrui priskiriamos *Meditacijos* bei šv. Brigitos *Apreiškimai* – labai populiarūs maldingi tekstai, skatinę tapatintis su Kristaus gyvenimu ir aprašinėję Jo kentėjimų vizijas. Šios knygos buvo visos to amžiaus religinės tapybos pagrindas – Rogiero ir Hugo, Dürerio ir Antonello XV a., taip pat Grünewaldo XVI a.

Jeano Fouquet kūriniai gerai dokumentuoti, tačiau tik jo karjeros pabaigoje vienas jų patvirtintas amžininko. Tai iliuminuotas rankraštis

*Žydų senybės* (*Les Antiquités Judaïques*), datuojamas apie 1470/1476 m., taigi tapytas dailininko gyvenimo pabaigoje, nes manoma, kad jis gimęs apie 1420 m., miręs iki 1481 m. Jis gyveno ir tapė Tūre, galiausiai ten įsigijo didelę dirbtuvę ir 1475 m. buvo paskirtas Prancūzijos karaliaus Liudviko XI tapytoju. Jis neabejotinai lankėsi Italijoje – tarp 1443 ir 1447 m., ir tvirtinama (itališkame šaltinyje), kad yra tapęs popiežiaus Eugenijaus IV su pora padėjėjų portretą, tačiau tikėti tuo ar netikėti galima tik priėmus ar atmetus *Giachetto Francoso* kaip logišką Jono Prancūzo vardo formą. 1448 m. Fouquet neabejotinai vėl buvo grįžęs į Tūrą. Vidiniai kelionės į Italiją įspūdžiai neginčytini – tik prisilietęs prie tikrosios šių formų versmės, jis galėjo jau tuo metu taip perprasti Italijos Renesanso architektūrą, kad pavaizduotų taip, kaip ji pavaizduota *Jouvenel des Ursins* (Luvre) ir *Stepono Riterio (Etienne Chevalier)* (*il. 139*) portretuose (pastarasis yra buvusio Meleno (*Melun*) diptiko, dabar esančio Berlyne ir Antverpene, dalis) bei rankraštyje *Stepono Riterio valandos*, esančiame Šantiji. Tai netrukdo jam tame pačiame rankraštyje ar net miniatiūroje panaudoti ir gotikinių formų, pavyzdžiui, *Valandų knygoje* Stepono Riterio pristatymo scena pereina iš renesansinės architektūros aplinkos, kurioje klūpi pats riteris, į gotikinės bažnyčios prieangį, virstantį ir Švč. Mergelės Marijos su Kūdikiu altoriumi. Kitais atžvilgiais Italijos menas, regis, jo smarkiai nepaveikė; nei Fouquet portretai, nei miniatiūros neleistų sakyti, jog tai „štai šio ir ano įtaka“. Jis nėra formos analitikas kaip Janas van Eyckas; didžiulė *Pieta* Nuane (*Nouans*) veikia pirmiausia monumentalumu, ir tik tada prabyla atskiros formos, portretuose visumos įspūdis irgi svarbesnis už paskui išvardijamas detales. Tiesa, tos pačios savybės būdingos italų menui, bet vis tiek Fouquet paveiksluose nėra nieko itališko, gal tik viena kita detalė. Savita net jo paveikslo erdvės sistema: Fouquet taiko vientisos erdvės sklaidos principą, akiai paveiksle keliaujant per siužetą neregimu lanku; kituose paveiksluose matome visa apimančią komponavimo sistemą – gilyn ir platyn besiskleidžiantį pasakojimą; antai miniatiūroje *Teismas Vandome* iš Boccaccio *Kilmingų vyrų ir moterų nuotykių* karališkasis teismas pavaizduotas deimanto formos, tolstančios gilyn į paveikslo erdvę ir užpildančios ją nuo vieno iki kito krašto.



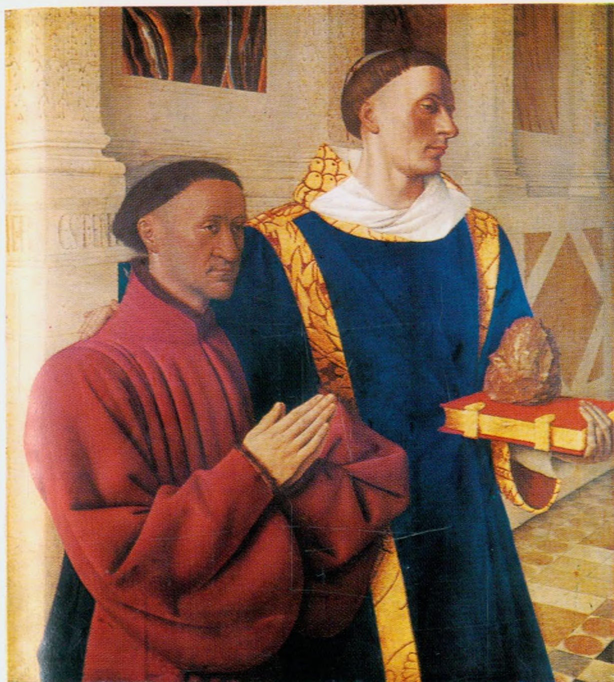
138 MULENO (*MOULINS*) MEISTRAS *Muleno* (Moulins) *altoriaus paveikslas*

Amžiaus pabaigoje tapė dar du labai geri meistrai, tačiau abu liko nežinomi. Pirmasis yra Šv. Egidijaus (*St Giles*) meistras, tikriausiai dirbęs Paryžiuje, nes vienoje altoriaus paveikslo, pagal kurį šiam meistrui suteiktas vardas, dalių nutapyta Šv. Dionizo bažnyčia ir garsusis aukso retabulas. Jo spalvos skaidrios ir švelnios, formos subtilios, kompozicija elegantiška, o medžiagų paviršiai bei augalai vaizduojami natūralistiškai, ir vis tiek Šv. Egidijaus meistras tėra didelio formato ėmęsis miniatiūristas. Turbūt niekada nebus nustatyta, ar šis meistras buvo Flandrijoje mokęsis prancūzas ar atvirkščiai, tačiau jis puikiai dera prie bendros amžiaus pabaigos iš Briugės sklidusios *retardataire* [atsilikimo] atmosferos. Muleno (*Moulins*) meistro paveikslai – paskutiniai, bet itin energingi ir didingi Hugo van der Goeso kūrybos aidai. Muleno katedros triptike (*il. 138*) Švč. Mergelę Mariją su Kūdikiu kaip girlianda apjuosę angelai apšviesti jų šlovinamų asmenų garbės spindulių, šitaip paveiksle pasiekiant magiškiausių šviesos efektų. Sąvarose pavaizduotas kunigaikštis Petras (*Pierre*) II iš Burbonų dinastijos sielvartingu veidu žvelgia į savo rūsčią žmoną; kaip kalbėta, jis buvęs veikiau kuklus jos tarnas negu vyras; čia charakterizavimo dovaną turintis tapytojas davė

per daug valios savo įpročiui portretuojamųjų bruožus perkelti į jų globėjų šventųjų veidus. Lygiai subtilus, bet labai veiksmingas pataikavimas matyti ir šio autoriaus *Šv. Mauricijuje* (*il. 140*). Šio meistro spalva nuostabiai švytinti, o formoms būdinga gili elegancija. Triptikas galėtų būti datuojamas apie 1498/1500 m., tačiau tuomet jau buvo prasidėjusi Italijos invazija. Tai buvo laidotuvių varpas grynajam vietiniam menui, nes prancūzų karinė sėkmė pirmiausia sukėlė itališko meno invaziją į Prancūziją, o Fontenblo atrasti netruko nė patys italų menininkai. Flandrija irgi pasidavė itališkojo stiliaus įtakai, tačiau gerai nesuvoktas ir iškraipytas, interpretuojamas ne kaip mąstymo procesas, o kaip nūdienė pseudosofistikos mada, čia jis atnešė tik visišką sumaištį, nusitęsusią iki XVI a. pabaigos.

Už vokiškai kalbančių šalių ribų XV a. vokiečių menas mažai tyrinėtas. Viena priežasčių – dar didesnis negu Prancūzijoje meno fragmentiškumas, kita priežastis – labai ryškus meninės idiomos provincialumas, sykiu atskleidžiantis ir šio meno žavesį. Visą XV a. vokiečių tapytojai gaudė Flandrijoje atsirandančias madas, kol, amžiui ritantis į pabaigą, sukūrė savą graviūrų ir knygų iliustravimo meną, o Düreris, pranokęs visus savo amžininkus, kaip tik tuo metu perėmė formalų itališkąjį metodą. Jo amžininkas Grünewaldas, vienas garsiausių visų laikų vokiečių dailininkų, Izenheimo (*Isenheim*) altoriuje, viename didingiausių tragiškų religinio meno šedevrų, savo viziją sukūrė gotikine linijos, egzaltuotų gestų ir sutirštintos raiškos kalba.

Tuometinis vokiečių menas apima dailės kūrinius, sukurtus dabartinėje Vokietijoje, Austrijoje, Šveicarijoje ir bent kai kuriose Čekijos, Slovakijos bei Lenkijos dalyse. Regioninių stilių būta įvairių, tačiau (pašaliečio akiai) jie nėra tokie skirtingi kaip Italijoje, ir, žinoma, meninės kompetencijos lygis čia daug žemesnis. Kita vertus, intensyvios vokiečių meno istorikų studijos atskleidė nemaža faktų apie daugelį to meto meistrų, ir tai tapo viena archeologinių tyrinėjimų sričių. Kaip ir Prancūzijoje, amžiaus pradžioje šiose šalyse dominavo tarptautinės gotikos įtaka. Aiškios paralelės sieja apie 1415 m. mielo *Rojaus sodo* (*il. 13*) meistro braižo naivumą su tuo jaukumu, kuris apgaubęs *Kristaus gimimo* scenoje ugnį įpučiantį šv. Juozapą, Konrado von Soesto vaizduojamą



139 JEAN FOUQUET
*Steponas Riteris, pristatomas šv. Stepono*



140 MULENO (*MOULINS*) MEISTRAS *Šv. Mauricijus su donatoriumi*



141 Konrad von Soest *Kristaus gimimas*

Nydervildungeno (*Niederwildungen*) altoriaus paveiksle (nutapytas 1404 m., nors ginčijamasi, kad galėtų būti 1414 m.) (*il. 141*). Ši tarptautinės gotikos forma, įkūnijanti veikiau žemąjį negu aukštąjį gyvenimą, dažnai vadinama minkštuoju stiliumi, priešpriešinamu kampuotajam (*der eckige Stil*), kilusiam veikiausiai iš Flandrijos ir Olandijos, o ne Prancūzijos. Jau minėtas Eycko poveikis tokiems tapytojams kaip Moseris (1431) (*il. 145*) ir Konradas Witzas, pvz., paveiksle *Kristus eina vandeniu* (*il. 66*), 1444 m.; ši įtaka pastebima ir Ulmo skulptoriaus bei tapytojo Hanso Multscherio (dirbusio 1437 m.) kūriniuose.

Apie amžiaus vidurį svarbiausias vokiečių dailininkas buvo Kelno meistras Stephanas Lochneris, miręs 1451 m. Jo garsiajame Kelno kū-



142 Hans Pleydenwurff *Išminčių pagarbinimas*

rinyje *Šventieji miesto globėjai* (*Das Dombild*) (*il. 144*) matyti, kuo virto minkštasis stilius, paveiktas Nyderlandų tapybos. Gali būti, kad Lochneris ten mokėsi, gal net pas Flemalio meistrą, ir tai paaiškintų jo ryšį su ano amžininku Rogieru van der Weydenu. Nuo amžiaus vidurio vokiečių dailėje dominavo Rogiero idėjos ir švelnus jausmingumas (vokiečių gerokai perdėtas) bei šiurkščios Boutso formos. Sustingusios Boutso figūros buvo gerai pažįstamos iš graviūrų, sukurtų pagal jo paveikslus. Hanso Pleydenwurffo *Išminčių pagarbinimas* (*il. 142*), apie 1460 m., aiškiai atspindi visų to meto flamandų ir ypač Rogiero įtakas. Rogiero Madonos tipažas atpažįstamas ir Schongauerio *Madona rožių altanoje* (*il. 143*), nutapytoje 1473 m., taip šis tipažas perduotas ir Düreriui.



143 SCHONGAUER *Madona rožių altanoje*

Du austrų tapytojai – Michaelis Pacheris (apie 1435–1498) ir Ruelandas Frueaufas Vyresnysis (miręs 1507 m.) šiek tiek skiriasi nuo šiauriečių modelio. Pacheris tapė Tirolyje, todėl, regis, buvo susipažinęs su italų menu, ypač su Mantegna. Didingame 1481 m. Šv. Volfgango bažnyčiai nutapytame altoriaus paveiksle (*il. 146*) jis sujungė itališkos formos didybę bei dėmesį šviesai su gotikos aistra detalei ir nutapė vieną vokiečių meno šedevrų. Tačiau to paties negalima pasakyti apie Frueaufo 1490 m. *Ėmimą į dangų*, nors čia ir matyti formos paprastinimo pastangos, kurias galėjo paskatinti pažintis su Italijos menu. Pacherio ir



144 STEPHAN LOCHNER *Šventųjų miesto globėjų Madona*

Frueaufo laužytos draperijos liudija medžio drožinių poveikį; tad Pacheris tikriausiai ir drožė pats.

Flamandų menas karaliavo toli už Vakarų Europos ribų, ir šia prasme Portugalija bei Ispanija, kaip ir vokiškai kalbančios šalys, buvo flamandų kolonijos. Bent jau XV a. pirmoje pusėje Iberijos pusiasalis buvo persiėmęs flamandiška pasaulėjauta, ir ši įtaka siekė veik pačią Italiją, kur Neapolio karalystė buvo valdoma ispanų ir davė vieną geriausių ne Flandrijoje gimusį flamandų dailininką – Antonello da Messina. Pačioje Ispanijoje geriausi XV a. tapytojai buvo nuoseklios flamandiškos



145 Lucas Moser *Tyfenbrono* (Tiefenbronn) *altoriaus paveikslas*



146 Michael Pacher *Šv. Volfgango bažnyčios altoriaus paveikslo* fragmentas

pasaulėjautos, kaip liudija Luiso Dalmau *Patarėjų Švč. Mergelė Marija* (*il. 148*). Luisas Dalmau tapė tarp 1428 ir 1460 m., šį kūrinį pasirašė ir pažymėjo datą – 1445 m., tai yra vos keleriems metams praėjus po Jano van Eycko mirties. Yra žinoma, kad Aragono karalius Alfonsas V 1431 m. siuntė Dalmau į Flandriją, o 1437 m. šis jau buvo grįžęs į Valensiją, tad tikrai turėjo būti matęs giedančius angelus, užbaigtus tik 1432 m. Tai vienintelis abejonių nekeliantis Dalmau darbas, tačiau pagal jį nustatomi ryšiai su Flandrija, kaip atrodo, nurungusią XIV a. dominavusią italų įtaką, juntamą Ferrero Bassa, Jaime Serra ir Luiso Borrassa, tapiusio iki pat 1424 m., paveiksluose. Fernando Gallego tapė 1468–1507 m. ir buvo irgi veikiamas šiauriečių meno, pirmiausia Dierico Boutso, šiek tiek – XV a. pabaigos vokiečių bei pačių Boutso sekėjų. Kai kurias kompozicijas Gallego perėmė iš Schongauerio graviūrų. Šios graviūros

147 Pedro Berruguete
*Saliamonas* iš
*Filosofų*



148 (apačioje) Luis Dalmau *Patarėjų Švč. Mergelė Marija*



neabejotinai daug prisidėjo prie sudėtinio Boutso bei gotikinės manieros vokiečių menininkų stiliaus plitimo.

Didelė Bartolomé Bermejo kūrybos dalis perimta iš flamandiškų pavyzdžių. Jo 1490 m. *Pieta* Barselonos katedroje įkvėpta Rogiero van der Weydeno, nors daugelis detalių – itališkos; puikus *Šv. Mykolas* (*il. 149*) (menkesnis variantas yra Edinburge) atskleidžia, kaip šis tapytojas jungia didingą italizuotą kompoziciją su tikrai flamandiška meile detalei. Detalės vertė akivaizdi Boutsą primenančio donatoriaus portreto ar fantastiško drakono, atkeliavusio tiesiai iš Boscho, tapybos manieroje.

Amžiaus pabaigoje itališka įtaka Ispanijoje ėmė nurungti flamandišką, iš dalies dėl to, kad Aragono karalius buvo užkariavęs Neapolį, ir jį valdė ispanai. Itin įdomus tapytojo Pedro Berruguete atvejis. Dabar Luvro ir Urbino galerijose esantys dvidešimt aštuoni filosofų atvaizdai, iš pradžių kaboję Urbino rūmuose, bei dar keli paveikslai, kurių svarbiausias yra Milane esanti Piero della Francesca *Breros Madona* (*il. 106*), laikomi bent iš dalies Berruguete kūriniais. Ginčijamasi tik dėl Piero *Madonos* donatoriaus – kunigaikščio Frydricho (*Federigo*) iš Urbino rankų ir galvos; tas dalis, esą, nutapęs Berruguete, tačiau dauguma *Filosofų* gana gausių įrodymų pagrindu priskiriami šiam tapytojui (*il. 147*). *Filosofai* nutapyti abejonių nekeliančiu flamandišku stiliumi, tačiau tuo pat metu, aštuntame dešimtmetyje Urbine minimas ir Joosas van Ghentas. 1477 m. Urbine dirbo toks *Pietro Spagnuolo* – Petras Ispanas, o Pedro Berruguete nuo 1483 m. tapė Aviloje ir Tolede. Tiems ispaniškiems jo kūriniams, kuriuos įmanoma identifikuoti, būdingas itališkas-flamandiškas atspalvis, tačiau negalima nutylėti ir to, kad jo sūnus Alonso XVI a. pradžioje buvo itališkojo manierizmo Ispanijoje pradininkas, tad gali būti, jog studijuoti Italijoje jį įkvėpė tėvas, miręs 1503/1504 m.

Vienintelis tikrai svarbus portugalų tapytojas buvo Nuño Gonçalves, tapęs tarp 1450 ir 1472 m., kurio šedevras – Šv. Vincento altoriaus paveikslas buvo sunaikintas per 1755 m. Lisabonos žemės drebėjimą. Visai logiškai Nuño Gonçalvesui priskiriamas kitas altoriaus paveikslas ta pačia tema (*il. 150*); čia akivaizdi visa persmelkianti Boutso įtaka – sustingusios figūros ir baugščios, tačiau nuoširdžios emocijos. Figūrų galvos nutapytos kietai, itin pabrėžiant kontūrą, tad tikriausiai teisingai



149 Bartolomé Bermejo
*Šv. Mykolas*

manoma, jog drožinėtos ir tapytos medžio skulptūros formos buvo artimos šiam tapytojui. XV a. antroje pusėje flamandiškas stilius, regis, visiškai dominavo; net tolimojoje Anglijoje Itono (*Eton*) kolegijos koplyčios sienų tapyba, vaizduojanti *Švč. Mergelės Marijos stebuklus* (*il. 151*), liudija Flandrijos, daugiausia Rogiero van der Weydeno, įtaką, nors žinoma, kad šie kūriniai datuojami nuo 1479 iki 1488 m. ir net yra užfiksuoti dviejų autorių – Gilberto bei neabejotino anglo Williamo Bakerio vardai. Ši sienų tapyba dabar labai nukentėjusi, ir tai vieni iš tų nedaugelio kūrinių, kuriems buvo lemta išgyventi XVI a. ikonoklastų siautėjimą, sunaikinusį tiek daug tapybos ir vitražų Anglijoje ir Olandijoje, jog, matyt, niekada nebus galima pasakyti, kaip plačiai išties siekė Boutso ir Rogiero van der Weydeno įtaka, kaip šis stilius buvo pakitęs Anglijoje ar Šiaurės Olandijos provincijose dar iki šioms šalims drauge su visa Europa pakliūvant į brandžiojo Italijos Renesanso kerus.

150 GONÇALVES *Šv. Vincento altoriaus paveikslo* fragmentas



151 BAKER (?) *Švč. Mergelės Marijos stebuklai*



## Šeštas skyrius

Spauda, kaip ir ratas, yra vienas iš pustuzinio didžiųjų žmonijos išradimų, tačiau ankstyvoji šio išradimo istorija tebėra miglota. Didelis žingsnis į priekį buvo spaudos renkamaisiais spaudmenimis išradimas: kiekviena raidė būdavo atskirai išliejama iš metalo, iš jų sudaromi žodžiai ir sakiniai. Išspausdinus leidinį, raidės būdavo perrikiuojamos ir parengiamos kitam, o kai susidėvėdavo, išlydomos ir perliejamos. Dažais ištepti rašmenys ant sudrėkinto popieriaus būdavo spaudžiami rankiniu presu. Toks buvo spausdinimo meno pagrindas, nepasikeitęs ištisus šimtmečius ir dar iki 1450 m. tapęs verslu. Išradimo autorius, be abejo, yra Mainco auksakalys Johannas Gensfleischas iš Gutenbergo (1394/1399–1468), apie 1440 m. ištobulinęs savo išradimą būdamas tremtyje Strasbūre, o iki 1450 m. jau pradėjęs verslą Mainco mieste, tačiau 1455 m. jo partneris teisininkas, vardu Fustas, atėmė iš jo išradimo teisę ir pasirinko partneriu Schoefferį. Per trisdešimt metų tokie spausdinamieji presai įsitvirtino Europoje. Daugiausia spausdinimu vertėsi vokiečiai. Prasidėjo Naujieji laikai.

Iš tiesų spauda atsirado anksčiau, nes medžio raižinio technologija taikyta daug seniau. Pavyzdžiui, *Šv. Kristupas* (*il. 152*) datuojamas 1423 m., yra žinoma ir kitų XV a. pradžios ar net XIV a. pabaigos medžio raižinių. Ši technologija skiriasi nuo spausdinimo lietomis raidėmis. Ji pagrįsta tuo, kad dažais išteptos lygios, glotnios medžio lentos (ar panašios medžiagos) atspaudas yra juodas kvadratas, bet tame paviršiuje įrėžtas griovelis rašalo neprisisunks ir paliks baltą dryželį. Taigi peiliais ir kalteliais galima išpjaustinėti juodą-baltą piešinį, o po juo išraižyti ir užrašą, kaip *Šv. Kristupe*, jei tik užrašas bus atvirkščias, nes spausdinant jis apsiverčia. Taip parengta klišė su paveikslu ir tekstu gali būti panaudota kaip užbaigtas knygos puslapis, o tokia knyga vadinama „ksilografine“.

Šių knygų trūkumas buvo tas, kad, padarius klaidą, reikėdavo nugramdyti visą puslapį, galbūt jau po to, kai atlikta daug darbo; nepatogu

buvo ir tai, kad tokią klišę buvo galima panaudoti tik vienai knygai. Vis dėlto tokia ir gali būti spaudos renkamaisiais spaudmenimis pradžia, o medžio raižinys buvo žinomas ir naudojamas maldingiems paveikslėliams – piligrimysčių suvenyrams ir šventųjų atvaizdams spausdinti; taip pat spausdintos ir lošimo kortos. Kortos kartais spalvintos rankiniu būdu; savaime suprantama, tokių pavyzdžių išlikę labai mažai. Vientiso puslapio ksilografinės knygos, regis, išnyko apie 1480 m., išstumtos daug paprastesnio ir geresnės kokybės metodo, sujungusio medžio raižinio iliustracijas su spausdintu tekstu, ir net nuostabu, kad tokios knygos išsilaikė taip ilgai. Daugelis jų buvo populiarios maldingumą ugdančios knygos, kaip antai *Deramos mirties menas* (*Ars Moriendi*, *il. 153*), *Žmogaus atpirkimo veidrodis* (*Speculum Humanae Salvationis*) arba *Vargdienių Biblija* (*Biblia Pauperum*), kur Biblijos iliustracijos sudėliotos taip, kad Naujojo Testamento įvykiai būtų priešais Senojo Testamento provaizdžius – pasakojimus, laikomus Kristaus veiklos pranašystėmis ar nuojauta. Apie tokią knygą ir galvojo Düreris, 1498 m. spausdindamas *Apreiškimą Jonui* su vokišku ir lotynišku tekstu, arba *Švč. Mergelės Marijos gyvenimą*, kurios antraštinis puslapis datuojamas 1511 m. (*il. 154*); keista, tačiau išraižytos lentos spausdinimo sykiu su metalinių raidžių tekstu teikiami pranašumai nebuvo suvokti dar keletą metų. Pirma tokia datuota knyga išspausdinta Bamberge apie 1461 m. Gali būti, kad šio naujo amato galimybės nebuvo taip greitai išnaudotos dėl Viduramžiais gerai išplėtotų profesinių sąjungų veiklos. Gildijų taisyklėse buvo griežtai apibrėžta „demarkacijos" sąvoka, tad pirmosios spaustuvės, atimdamos iš raštininkų verslą, stengėsi nepažeisti bent kitų su knygų leidyba susijusių amatininkų teisių; apie 1470 m. Augsburge susitarta, kad spaustuvės gali naudoti medžio raižinius, jei jie išraižyti *Formschneider* arba profesionalių graverių. Ši sistema buvo praktiškesnė už ksilografinę knygą – tokia spaudos forma galėjo būti panaudota daugiau negu vienai knygai spausdinti, o apsukrūs spausdintojai netruko

152 (viršuje dešinėje) VOKIEČIŲ MEDŽIO RAIŽINYS *Šv. Kristupas*; 153 (viršuje dešiniame kampe) VOKIEČIŲ MEDŽIO RAIŽINYS *Mirštantis žmogus išmėginamas nekantrumu* iš *Ars Moriendi*; 154 (apačioje dešinėje) DÜRER *Švč. Mergelės Marijos gyvenimo* antraštinis puslapis; 155 (apačioje dešiniame kampe) FLORENCIJOS MEDŽIO RAIŽINYS *Malda Alyvų kalne*






EPITOME IN DIVAE PARTHENICES MARI
AE HISTORIAM AB ALBERTO DVRERO
NORICO PER FIGVRAS DIGES
TAM CVM VERSIBVS ANNE
XIS CHELIDONII

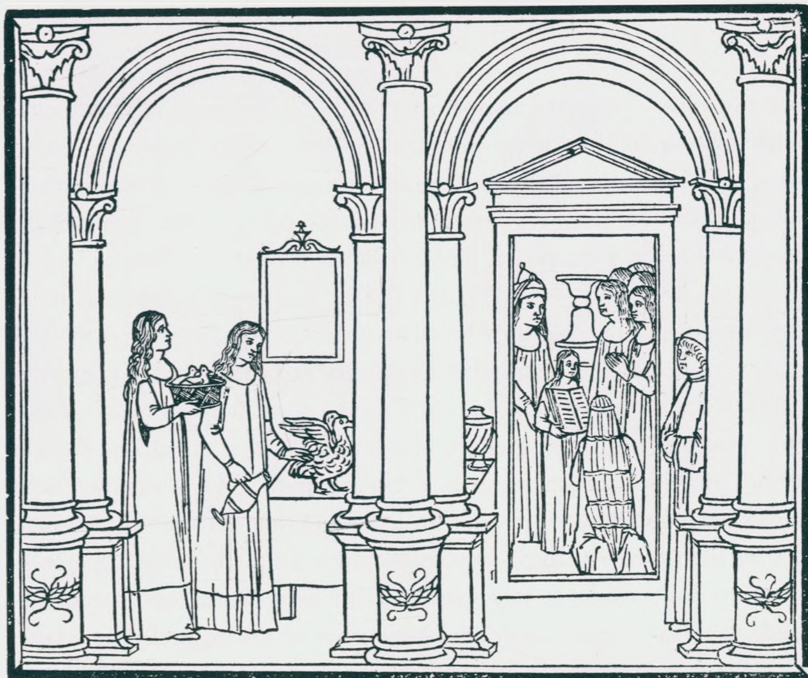




sumoti, kad net toje pačioje knygoje vieną raižinį galima atspausti kelis kartus; antai Hartmanno Schedelio garsiojoje *Kronikų knygoje* (*Liber Chronicarum*), išleistoje 1493 m., yra ne mažiau kaip 1809 iliustracijos, bet joms prireikė tik 645 lentų. Keista, bet XV a. knygų pirkėjas neprieštaravo, kad tas pats piešinys vaizduotų ir Romą, ir Jeruzalę.

Pirma iliustruota Italijos knyga pasirodė 1467 m., o per kitus 30 metų naujasis menas suvešėjo Florencijoje ir Venecijoje, kokybe lenkdamas Vokietijos bei Nyderlandų gaminius. Pirmosios iliustracijos – tai ypač būdinga Venecijoje spausdintoms knygoms – būdavo išraižytos tik kontūrinėmis linijomis, ir piešinį iliuminatorius paskui turėdavo spalvinti ranka. Florencija, kur knygas pirmiausia imta iliustruoti metalo graviūromis, gana vėlai įsitraukė į šią veiklą (pirma medžio raižinio iliustracija – 1490 m.), tačiau čia labai greitai susiformavo savitas raižymo stilius – vaizduojamos scenos fone ir dekoratyviame rėmelyje būdavo daugiau juodos spalvos. Juodą foną pagyvindavo baltos įrėžos, beveik siekiančios pagrindinių formų kontūrus. Toks raižinys puikiai derėjo su spausdinto teksto ploteliu, nebuvo nei per daug juodas, nei toks blyškus, kad sudarytų kontrastą; šią pusiausvyrą iliustruoja florentietiška graviūra *Malda Alyvų kalne* (*il. 155*) iš Savonarolos pamokslų, išspausdintų apie 1497 m. Ši graviūra atskleidžia ir tai, kaip dažnai raižytojai skolindavosi iš tapytojų stilių, ir šįsyk įkvėpimo šaltinis buvo Botticelli. Be abejo, gražiausia XV a. knyga yra *Meilės siekimas sapne* (*Hypnerotomachia Poliphili*), kurią 1499 m. Venecijoje išspausdino Aldas Manucijus (*Aldus Manutius*), garsiausias to meto leidėjas ir spaustuvininkas. Tai įmantri romantiškos meilės istorija, kurioje yra kerinčių puslapių su antikinio pasaulio detalėmis, įkvėptomis veikiau romantiškų vaizdinių negu archeologinių faktų. Tačiau seniai pripažinta, kad ši knyga – puikus XV a. jausmo antikinei senovei ir ypač jai rodomos veik pamaldžios pagarbos atspindys. Savo ruožtu knyga suteikė ir naujų stimulų domėtis šia sritimi. *Veneros šventykla* (*il. 156*) tėra 10,16 × 12,7 cm dydžio, bet joje išlaikyta visa elegancija, lengvumas ir svarbiausia – tobulas intervalo jausmas, būdingas Brunelleschi architektūrai.

Jau 1477 m. pirmą kartą pabandyta iliustruoti knygą graviūra, išraižyta metalo plokštelėje, o 1481 m. Florencijoje išspausdinti Landino



156 Venecijos medžio raižinys *Veneros šventykla* iš *Hypnerotomachia Poliphili*

*Dante komentarai* su iliustracijomis, veikiausiai – pagal Botticelli piešinį. Dėl techninių priežasčių šitaip iliustruota knyga nenusisekė, ir tik daug vėliau šis metodas buvo atgaivintas ir pritaikytas knygoms iliustruoti; tada šią mintį pakišo tokie menininkai kaip Pollaiuolo, kuris kontūrine linija raižė graviūras kaip savarankiškus kūrinius.

Raižymo metalo plokštėje arba giliaspaudės istorija prasidėjo keletu metų vėliau negu medžio raižinių. Metalo (beveik visada vario) plokštės raižymo procesas paprastas, tačiau tai beveik visiška medžio raižinio priešingybė. Medžio raižinio, kaip ir bet kurio kito iškiliaspaudžio raižinio, išskaptuotos dalys atsispaudžia baltai. Naudojant bet kurią giliaspaudės techniką, įrėžtos plokštelėje linijos prisipildo spaustuvinių dažų ir atsispaudžia juodai. Pagrindinės giliaspaudės technikos buvo sausoji adata ir raižinys, nes ėsdinimą imta naudoti tik XV a.

Sausosios adatos technika paprasčiausia: ant minkštos vario plokštelės piešiama kieta plienine adata, kuri paviršiuje išvagoja griovelius. Plokštelę patepus dažais, o paskui juos nubraukus, paviršius lieka vos pateptas,

bet grioveliai – pilni, tad atsispaudžia juodomis linijomis, kai ant plokštelės uždedamas ir smarkiai prispaudžiamas popieriaus lakštas. Darant tikrą metalo raižinį, linijos įrėžiamos vario plokštelėje įrankiu, vadinamu raižikliu. Tai padaryti daug sunkiau negu sausąja adata, nes raižiklis lengvai nuslysta nugludintu plokštės paviršiumi, tačiau šios technikos pranašumas tas, kad galima pagaminti daug daugiau atspaudų, nes rėžiai ilgai nenusitrina. Knygų iliustratoriaus požiūriu, metalo raižinys nusileidžia medžio raižiniui trim aspektais: šiems raižiniams reikia kitokio ir daug sunkesnio preso, taigi jų negalima atspausti kartu su tekstu, pagaliau metalo raižinys daug greičiau nusidėvi. Tinkamai prižiūrima medžio lenta tinka tūkstančiams geros kokybės atspaudų, o vario plokštė dėvisi nuo kiekvieno atspaudo ir gali būti panaudota daugiausiai šimtą kartų. Tačiau menininko požiūriu vario raižinys yra daug subtilesnė ir asmeniškesnė technika, todėl jis taip sparčiai plėtojosi ir greitai tapo nepriklausoma kūrybos sritimi, neturinčia jokio ryšio su knygų prekybos verslu.

Pirmi metalo raižiniai išraižyti Šiaurėje, Vokietijoje ir Nyderlanduose, praėjus maždaug trisdešimt metų po ankstyviausių medžio raižinių pasirodymo. Pirmas didžiausias šios srities menininkas buvo Meistras ES, regis, dirbęs Reino žemėje nuo 1440 m. iki 1467 m. Yra žinoma apie tris šimtus jo plokščių, kelios iš jų datuojamos, kelios pasirašytos E arba ES (*il. 157*).

Apie šį meistrą daugiau nieko nežinoma, bet jo žmonių tipažai primena Flemalio meistrą; daugiausia jis vaizduodavo šventuosius, bet yra padaręs projektų auksakaliams; tuo galbūt paaiškinamos metalo graviūros ištakos. Auksakaliai dirbdavo tam tikrais įrankiais, kuriais ant metalo raižyti ornamentai, o norėdami patikrinti atliktą piešinį, į tas linijas jie įtrindavo juodo dažo ir atspausdavo ant popieriaus. Tai, kad graveriai priklausė aukštesnei socialinei klasei negu medžio raižytojai, veikiausiai buvo nulemta jų ryšių su itin gerbiamomis auksakalių gildijomis.

Martino Schongauerio kūriniai, atlikti šia nauja technika, dar subtilesni, o jis pats, matyt, buvo monogramisto ES mokinys, Kolmaro (*Colmar*) tapytojas, išraižęs 115 plokščių, kai kurios jų – aukščiausios kokybės. Apskritai, regis, savo kompozicijas ir tipažus jis skolinosi iš Rogiero van der Weydeno, tapusio įkvėpimo šaltiniu visiems Nyderlandų





157 (viršuje kairėje)
MEISTRAS ES *Madona stebi Kūdikio maudymą*

158 NAMŲ KNYGOS MEISTRAS
*Aristotelis ir Filidė*



159 (dešinėje) SCHONGAUER
*Šv. Antano gundymas*




160 Antonio Pollaiuolo *Nuogų vyrų mūšis*

ir Vokietijos XV a. pabaigos dailininkams. Schongaueris savo vertę įrodė vieninteliu abejonių nekeliančių tapybos kūriniu – *Madona rožių altanoje*, nutapytu 1473 m. (*il. 143*); didesnė negu natūralaus dydžio Švč. Mergelės Marijos figūra nutapyta pagal gotikos tradiciją ir aiškiai liudija Rogiero įtaką. Jo graviūros buvo žinomos Italijoje, ir kaip rašo Vasari, jaunasis Michelangelo kopijavo jo *Šv. Antano gundymą* (*il. 159*); dar svarbiau tai, kad žinoma, jog Schongaueris mirė 1491 m., nes tada jį lankė jaunasis Düreris, kuris atvyko, ketindamas pas Schongauerį dirbti, bet rado meistrą jau mirusį.

Schongauerio amžininkas buvo kitas nežinomas tapytojas ir grafikas, pavadintas Namų knygos meistru (*Hausbuch Meister*) pagal graviūrų knygą Volfego (*Wolfegg*) pilyje, tikriausiai datuotiną apie 1475 m. (*il. 158*). Iš 89 jam priskiriamų graviūrų bent vienas yra raižinys sausosios adatos technika, tuomet dar reta, nes beveik visi ankstyvieji raižiniai atlikti raižikliu, o tai dar kartą įrodo, kad ši technika atėjusi iš auksakalio amato.




161 ANDREA MANTEGNA *Jūros dievų mūšis*

Italijoje ši technika, regis, susiformavo šiek tiek vėliau. Vasari rašo, kad metalo raižymo techniką 1460 m. atrado florentietis Maso Finiguerra, ir, kaip ir daugelis Vasari teiginių, šis irgi iš dalies teisingas.

Maso Finiguerra, miręs 1464 m., veikiausiai, buvo *Iliustruotos Florencijos kronikos*, dabar Britų muziejuje saugomo piešinių ciklo, autorius; dalis šių piešinių reprodukuoti to meto graviūrose. Tiesa ir tai, kad ankstyviausia datuota prancūzų graviūra yra 1461 metų.

Ankstyvąsias italų graviūras galima skirstyti į „siaurosios“ ir „plačiosios“ manieros grupes. Siaurosios manieros graviūros prasideda Florencijoje apie 1460 m.; tai graviūros, kuriose linijos susikerta ir sudaro subtilų linijų tinklelį, taip sukurdamos nuplauto piešinio įspūdį. Keletas jų – didelės meninės vertės, tačiau bent du iš garsiųjų menininkų – Antonio Pollaiuolo ir Andrea Mantegna – taikė „plačiąją“ manierą.

„Plačioji“ maniera artimesnė piešiniui plunksna, linijos storesnės ir retesnės, su mažais tarsi greito plunksnos brūkštelėjimo užsukimais

galuose. Ankstyviausi taip sukurti kūriniai pasirodė, regis, apie 1470 m., ir šis stilius išsilaikė apie dvidešimt metų. Antonio Pollaiuolo *Nuogų vyrų kova* yra apie 1475 m. pasirašytas darbas, sukurtas tuo pačiu metu kaip ir didelis *Šv. Sebastijono* (*il. 182*) altoriaus paveikslas. Šių kūrinių stilius panašus, nors graviūros nuoširdesnės ir turi daugiau jėgos, kurios stinga tapybos darbui. Andrea Mantegna yra pats išraižęs devynias graviūras, viena jų – *Jūros dievų mūšis* (*il. 161*) panaši į Pollaiuolo *Kovą*, be to, dar esama kelių tai pačiai dirbtuvei priskiriamų kūrinių. Kietas kaip viela Mantegna kontūras puikiai tiko „plačiajai“ manierai. Spaudos išradimo suteiktos grafikos kūrinių platinimo galimybės galėjo išplėsti Paduvos archeologinių interesų zoną; antai neabejojama, kad Düreris buvo matęs Mantegna graviūras.

Be abejonės, iškiliausias menininkas, apėmęs plačius graviūros barus ir skyręs grafikai vos ne visą savo laiką, pasinaudojęs visa Vokietijos technologine pažanga, buvo Albrechtas Düreris, išraižęs apie 200 medžio ir 100 metalo raižinių, išbandęs sausosios adatos techniką ir ėsdinęs geležies plokštelę. Düreris gimė 1471 m. Niurnberge auksakalio šeimoje. 1486 m. stojo Michaelio Wolgemuto mokiniu; šio menininko dirbtuvėje buvo kuriami įvairūs kūriniai, tapybos ir medžio raižiniai knygų iliustracijoms, o knygas spausdino garsiausias Vokietijos spaustuvininkas Antonas Kobergeris. 1492 m. Düreris išvyko iš Niurnbergo ir klajojo po Vokietiją, kol 1492 m. atvyko į Kolmarą (*Colmar*), ketindamas dirbti pas Schongauerį, bet čia sužinojo, kad meistras neseniai miręs. Likę trys broliai nusiuntė Dürerį pas kitą savo brolį, Bazelyje dirbusį knygų iliustratoriumi, paskui jis persikėlė į Strasbūrą, ten irgi iliustravo knygas iki 1494 m. ir sugrįžo į Niurnbergą. Nuo 1494 m. rudens ligi 1495 m. pavasario jis lankėsi Venecijoje, veikiausiai ir Mantujoje, Paduvoje bei Kremonoje. Regis, jog tik po visų klajonių Düreriui pakliuvo tokios kokybės itališkojo Renesanso kūrinių, kurie pakeitė jo meno raidos kryptį. Tai buvo Mantegna graviūros, tarp jų – *Jūros dievų mūšis* (*il. 161*) ir *Orfėjo mirtis*, kurios kopiją jis padarė 1494 m., tikriausiai prieš kelionę į Veneciją; kitas 1495 m. Dürerio piešinys veikiausiai yra dingusių Pollaiuolo *Sabinių pagrobimo* kopija. Venecijoje jį sužavėjo vietiniai tipažai – čerkesės vergės, kurtizanės, Venecijos damos



162 Dürer
*Autoportretas*

grakščiais, lengvais apdarais, kuriuos jis mintyse lygino su ankštais, sudėtingais Niurnbergo moterų rūbais, omarai, krabai, simbolinis šv. Morkaus atvaizdas liūtas, kurį jis bandė transformuoti į tikrą žvėrį. Pakeliui į namus jis liejo akvarele peizažus, kurie ne tik buvo topografiniai atsiminimai, bet ir turėjo visus tikro peizažo nuotaikos pustonius. Iš tokių kūrinių išsirutuliojo šiaurietiškas peizažo suvokimas ir vaizdavimas.

Netrukus po šios kelionės Dürerį aplankė pirmoji sėkmė. Saksonijos princas elektorius 1496 m. apsilankė Niurnberge, ir jam tokį įspūdį paliko Dürerio genialumas, kad per visą savo gyvenimą jis buvo dailininko užsakovas ir garbintojas. Ankstyvieji Dürerio portretai irgi iš šio tarpsnio. 1493 m. savo sužadėtuvėms jis nutapė autoportretą, kuris, nors ir labai virtuoziškos tapybos, liko plokštokas. Tėvo portretas, kurio geriausia replika yra Londone, daro įspūdį meistriška charakteristika ir

atskleidžia dailininko sugebėjimą vien formaliomis priemonėmis lygiame fone sėdinčiai figūrai suteikti perspektyvos iliuziją. Prado muziejuje saugomas *Autoportretas* (*il. 162*), datuotas 1498 m. Düreris nutapė save vilkintį geriausiais rūbais, čia matyti ir jo tuščiagarbiškas žavėjimasis išore, dėl kurio draugai jį pašiepdavo, tačiau svarbiausia šiame portrete – Leonardo da Vinci primenantis grožėjimasis plaukais.

Per šiuos metus jis įtvirtino savo pranašumą ir grafikoje, jo akimis turėjusioje kai kurių privalumų, kurių trūko tapybai. Paveikslui nutapyti reikėdavo ne vienos dienos, tad užsakymas pasiglemždavo daug laiko, ir jo nelikdavo kitiems darbams, o graviūrą buvo galima raižyti daug sparčiau. Vokietijoje tebekaraliavo du tapybos žanrai: religiniai paveikslai ir portretai. Graviūroje buvo galima vaizduoti bet ką. Palyginti su tapyba, grafika buvo pigi ir galėjo tenkinti maldingus poreikius ar vien smalsumą, susidomėjimą kokia nors tema ar įvykiu, raižinių nesaistė tradicinė ikonografija ar įsitvirtinę pavyzdžiai, tad juos buvo galima kurti pasidavus vaizduotei. Tokiam menininkui kaip Düreris, kurio galvoje nepaliovė suktis mintys ir knibždėti sumanymai, buvo būtina rasti priemonę, įgalinančią dirbti greitai bei leidžiančią visiškai įgyvendinti sumanymą. Be to, Dürerio plastika daugiausia rėmėsi linija, paveldėta iš gotikos tradicijos, o ir jo meninis pasirengimas taip jį kreipė, kad liniją valdyti jam buvo daug lengviau negu masę. Iš visų italų jį labiausiai domino tie, kurių kūriniuose dominavo linijinis pradas – Mantegna ir Pollaiuolo grafika, kietos, stangrios, metališkos Mantegna formos, kilusios iš artimos jam skulptūros su linijos dominante tradicijos.

Vienas ankstyvųjų jo medžio raižinių buvo 1497 m. *Vyrų pirtis* (*il. 163*). Formos labai smulkios, piešinys tikslus, kūrinys nuotaikingas, ligi šiol nematyta tema. Objektai apibrėžti linija, bet ten, kur susitinka du juodi ploteliai, juodą liniją pakeičia balta; parodyta ne tik paviršių padėtis, bet ir kryptis, dailininkas pasistengė perteikti daikto faktūrą ir prigimtį. Metalo raižinyje tokie efektai daug lengviau pasiekiami negu medžio raižinyje. 1498 m. graviūroje *Sūnus palaidūnas* (*il. 166*) Düreris pakyla į naują virtuoziškumo lygmenį. Tai ikonografiškai naujas kūrinys: anksčiau Palaidūnas susisielojęs stovėdavo prie kiaulių, o kitas piemuo daužydavo nuo medžio giles. Düreris vaizduoja jį ne laukuose, kaip









163 (viršuje kairėje) DÜRER *Vyrų pirtis*; 164 (viršuje dešinėje) DÜRER *Adomas ir Ieva*; 165 (apačioje kairėje) DÜRER *Keturi Apreiškimo Jonui raiteliai*; 166 (apačioje dešinėje) DÜRER *Sūnus palaidūnas*

rašoma Biblijoje, bet tarp ūkinių pastatų, kur tvartai ir daržinės sukuria tikroviškesnę aplinką, be to, užuot liūdnai žvalgęsis į kiaules, Palaidūnas klūpi tarp jų. Nusižeminęs iki kriuksinčių kiaulių, jis pamaldžiai pakelia rankas ir akis, nuoširdžiai atgailaudamas. Paprasto motyvo humanizmas ir graudulys, emocinė gaida iškart išgarsino šią Dürerio kompoziciją.

1498 m. jis išleido *Apreiškimą Jonui* (*il. 165*). Tai buvo pirma vien menininko rūpesčiu išleista knyga, ji davė pradžią naujo tipo knygoms. Ligi tol leidžiamose knygose iliustracijos būdavo įterpiamos į spausdintą tekstą, o Düreris visą puslapį paskyrė medžio raižiniui ir kitoje pusėje spausdino tekstą. Pasakojimą jis taip sutraukė, kad tie patys įvykiai iliustracijose nesikartoja nė tada, kai kartojasi tekste; taip ankstesnėse knygose buvusį 74 iliustracijų skaičių jis sumažino iki 14. Sutrauktas ir pats veiksmas, jis daug kur pasiekia veiksmo nuoseklumo, pavyzdžiui, Apreiškimo Jonui 6 skyriaus Keturi raiteliai išjoja giedodami, ir tada jų daromas blogis užklumpa žmoniją. Düreris vaizduoja juos puolančius tankia falanga ir arklių kanopomis malančius žmones. Metalo raižinių techniką jis pritaikė medžio raižiniams, ir šie tapo daug įvairesni bei įspūdingesni. Kaip aukščiausio lygio meno kūrinys ir spontaniškos genijaus raiškos vaisius, kaip kūrinys, kuriame išnaudojami visi tradicijos teikiami ištekliai, bet sykiu naujai traktuojama tema, akimirksniu pagaunantis savo grožiu ir vaizduotės galia *Apreiškimas Jonui* prilygsta Leonardo da Vinci *Paskutinei vakarienei* ir Michelangelo Siksto koplyčios luboms.

1500 metai, regis, buvo lemiamo posūkio metai, nes tuo metu Düreris ėmė krypti teorijos link. Jis ėmėsi studijuoti žmonių ir gyvūnų – itin jam patiko arkliai – proporcijas ir perspektyvą, tačiau natūralus pusiausvyros jausmas bei prigimtinis grožėjimasis medžiaginėmis daiktų savybėmis vertė jį atsverti savo susižavėjimą teorija, dar giliau pasineriant į kruopščiausias natūros studijas. Mikroskopinio kruopštumo 1500–1503 m. datuojami piešiniai *Kiškis* ir *Velėnos gabalas* priklauso idealiųjų proporcijų paieškų tarpsniui. Kitos to meto graviūros irgi smulkesnio darbo ir kruopštesnės, o kiekviename kvadratiniame colyje du ar tris kartus tankiau linijų. Visose graviūrose pabrėžiami daiktų paviršiai ir faktūra. *Šv. Eustachijus* (apie 1501 m.) – didžiausia ir puikiausia jo graviūra. Joje gausu smulkėliausių, Eycko braižą primenančių detalių,

nors pagrindinė tema – žmogaus, gyvūno ir gamtos proporcijų santykis. Dramos personažai redukuoti beveik iki schematiškos sistemos, peizažo gelmė perteikiama nuosekliai tolstančiomis pakopomis, o figūros nupieštos surežisuotomis pozomis – anfasu, trim ketvirčiais ir profiliu.

Niekada daugiau jam neapvyko apimti tiek daug barų, nes tuo metu jis kūrė ir grubesnius grafikos kūrinius, stengdamasis harmonizuoti du stilius, nors tai, ką prarado, atsisakęs raižymo smulkumo, su kaupu atgavo, imdamasis vis sudėtingesnės ikonografijos. Tokia yra 1504 m. graviūra *Adomas ir Ieva* (*il. 164*); ji turi būt skaitoma kaip knyga, nes nė viena detalė čia nėra per smulki, kad būtų nereikšminga, ir kiekviena jų susijusi su painiomis Viduramžių minties sistemomis. Buvo manoma, kad Adomo laikomas medelis yra šermukšnis, nuodėmės obuolys yra ir nesantaikos simbolis, o keturi gyvuliai personifikuoja keturis polinkius ir keturias mirtinąsias nuodėmes, užvaldžiusias žmogų po nuopuolio. Adomas ir Ieva yra ne tik mūsų protėviai, pavaizduoti tapsmo mūsų pirmaisiais tėvais akimirką, jie įkūnija ir klasikinius grožio, harmonijos bei proporcingumo idealus, o Adomo pirmvaizdis – Belvederio Apolonas, surastas XV a. pabaigoje. Šis įžengimo į žmogiškąją būklę akimirkos supriešinimas su idealios formos belaikiškumu taipgi ne atsitiktinis, o kupinas užuominų apie žmogišką prigimtį ir asmenybę; vyro stiprumo ir moters minkštumo priešybė taip pat maksimaliai pabrėžta.

Tų metų tapybos kūriniai nėra nei gausūs, nei labai vykę, išskyrus 1504 m. *Išminčių pagarbinimą*, bet visuose gausu ikonografinių bei su pasakojimu susijusių detalių. Paskutinis kūrinys prieš išvykstant į Veneciją buvo *Švč. Mergelės Marijos gyvenimą* (*il. 154*) vaizduojantis medžio raižinių rinkinys, bet Düreris jį užbaigė tik grįžęs iš kelionės. Šį ciklą turėjo sudaryti 20 iliustracijų, iš jų 17 buvo baigtos jam išvykstant, 1510 m. jis pridėjo dar dvi, o 1511 m. išraižytas naujas frontispisas ir išleista tokia pat knyga kaip ir *Apreiškimas Jonui.* Medžio raižiniai išsiskiria į du tipus: vienuose jaukus pasakojimas ir detalių gausa primena ankstyvuosius darbus, kuriuose šios savybės dominavo, kituose, remdamasis sąmoningai panaudojamu įgūdžiu, Düreris sprendžia vieną iš klasikinių vaizdavimo problemų – kompozicijos, klasikinių proporcijų ar klasikinių pozų panaudojimo. Su šiuo ciklu susijusi jo asmeninio darbo,

raižant šias medžio plokštes, problema. Bazelyje ir Strasbūre, dirbdamas didelėms spaustuvėms, Düreris parengdavo būsimą raižinį, tik retsykiais vieną kitą išraižydavo pats; samdyti dailininką mechaniniam darbui būtų reiškę švaistyti pinigus. Pradėjęs dirbti Niurnberge, jis pats raižė daugelį savo graviūrų; tuo metu jis keitė pačius grafikos meno pagrindus, o sukurti naują stilių ir buvo įmanoma, tik pasirėmus asmeniniais darbais. Kai buvo suformuotas raižymo standartas, o darbininkai išmokyti patenkinti jo reikalavimus, jis parengdavo piešinį, o jie raižydavo. Taip pat elgtasi ir su metalo graviūromis. Pirmiausia savo pavyzdžiu jis turėjo suformuoti labai aukštus kokybės reikalavimus, o paskui graviravimo darbą galėjo patikėti savo apmokytiems amatininkams; tada jam nebereikėjo raižyti nei medžio, nei metalo, nors kitų išraižytų plokščių atspaudai būdavo bukesni negu tie, kuriuos graviravo pats dailininkas.

1500–1505 m. Düreriui buvo pereinamasis laikotarpis, kai jam pačiam tekdavo daug darbuotis raižikliu, ir tik po 1510 m. jo dirbtuvė jau visiškai tenkindavo jo reikalavimus. Dauguma metalo ir medžio raižinių – vienodo dydžio, tai lėmė ne estetiniai sumetimai, bet plokščių ir paties preso dydis; juo didesnė plokštė, juo sunkiau ją atspausti nesugadinus.

1505 m. antrą kartą atvykęs į Veneciją, Düreris jau buvo nebe prieš 11 metų čia lankęsis neturtingas, nežinomas studentas. Jis buvo turtingas, garsus ir labai pageidaujamas. Dabar jis maišėsi tarp mokslininkų, humanistų, muzikantų, meno žinovų ir, užuot fiksavęs eskizų bloknote visa, kas naujame pasaulyje buvo įdomu ir stebino, studijavo teoriją. Italijoje nutapė keletą paveikslų, tarp jų ir didįjį paveikslą vokiečių bažnyčios altoriui, kurį užsakė vokiečių pirkliai. Venecijiečiai iš pradžių kritikavo jo stilių, sakydami, kad jis nėra „antikinis“, o pats Düreris esąs tik „graveris“, nemokantis tapyti spalva. *Rožių girliandų šventė* turėjo visam laikui nutildyti kritikus, ir tos dalys, kurios dar išliko po smarkios restauracijos, liudija tokią prašmatnią tapybą, kad paties autoriaus komentaras, esą jis triumfavo, įveikęs kritikus, o visi kiti, apimti nuostabos, grožėjosi, skamba visai pagrįstai. Pagal ikonografinį tipą tai labai sudėtingas, perkrautos kompozicijos *Sacra Conversazione*, kuriame Düreris smarkiai remiasi Bellini, apie kurį pats sakydavo, jog šis „tapyboje yra pirmas“.

Tokios graviūros kaip 1505 m. *Mažasis arklys* bei bandomieji žmo-



167 Dürer
*Siskino Madona*

gaus proporcijų analizės kūriniai liudija, kad Dürerį smarkiai paveikė Leonardo da Vinci, net jei ši įtaka nebuvo pagrįsta išsamiu jo kūrybos pažinimu. *Mažasis arklys* yra neabejotinas sekimas *Sforza arkliu*, yra ir kitų šią įtaką liudijančių pavyzdžių: 1506 m. nutapytoje *Siskino Madonoje* (*il. 167*) pasirodo ligi tol Venecijos *madonnieri* [„madonininkų"] kūriniuose neregėtas kūdikis – šv. Jonas Leonardo jam skirtame tarpininko vaidmenyje. Isabella d'Este buvo užsispyrusi, kad Leonardo nutapytų jai *Kristų tarp mokytojų*, jis šio užsakymo vengė, tačiau, kaip manoma, nupiešė parengiamąjį piešinį, kuris paskui dingo, bet Düreris iš jo pasiskolino sumanymą savo paveikslui. Ši versija itin tikėtina, nes Leonardo užsakymą gavo tuo metu, kai Düreris viešėjo Venecijoje. Be jau vėlesnio piešinio su profiliais, kuris yra ne tik Leonardo imitacija, bet ir karikatūra, Dürerio kūryboje daugiau nėra nieko, kas taip primintų Leonardo. Šį savo kūrinį Düreris apibūdino kaip „paveikslą, kokio anksčiau dar nebuvo nutapęs"; net jei dingęs Leonardo piešinys nebuvo

tiesioginis įkvėpimo šaltinis, beveik neabejotina, kad senųjų vyrų galvos atkeliavusios iš Leonardo. Smarkiau nebebūtų galima pabrėžti jaunystės ir senatvės, grožio ir bjaurumo, nekaltos išminties ir irzlaus išmokimo, dorybės ir ydos kontrastų, kuriuos tarsi netyčia pagaudavo Leonardo plunksna, jam laisvai eskizuojant.

Į Niurnbergą Düreris grįžo nenoromis – jo nebetenkino gero darbininko padėtis, stigo Italijos meniškos atmosferos. „Čia, – rašė jis iš Venecijos, – aš esu džentelmenas, kai grįžtu – parazitas. Kaip aš pasiilgsiu saulės toje šaltoje šalyje!“ Dabar jis ėmė rūpintis savo meno ir asmenybės „erudicija“, toks lavinimasis įgalino jį šoktelėti visa galva aukščiau kitų savo meto ir šalies dailininkų. Jis studijavo matematiką ir geometriją, lotyniškąją ir humanistinę literatūrą, o draugystė ne su aplinkiniais menininkais, bet su humanistais bei mokslininkais paskatino pakeisti gyvenimo ir mąstymo būdą, ir tiesioginis to šaltinis buvo Leonardo ir Mantegna bei Venecijos bičiulio Bellini pavyzdys.

Sugrįžęs jis suformavo naujovišką graviūros tipą, pagrįstą itališka *chiaroscuro* grafika: atspaudas, paprastai medžio raižinio, būdavo spaudžiamas keliomis spalvomis ir sukuriamas tono įspūdis. Düreris ėmėsi tokių grafikos kūrinių, kurie, nors dar ir būdami grynai juodi ir balti, jau perteikdavo tarpinio tono įspūdį. Tam reikėdavo labai lygiai išraižyti plokštę, o spausdinant paskirstyti šviesos, tarpinio tono ir šešėlio zonas. Šitaip buvo atspausti *Kristaus kančios* lakštai, užbaigti 1511 m. ir išleisti atskira knyga, kaip ir *Apreiškimas Jonui* bei tuo metu baigtas *Švč. Mergelės Marijos gyvenimas.*

Jo garsiausios graviūros – *Riteris, mirtis ir velnias, Šv. Jeronimas savo dirbtuvėje* (*il. 168*) ir *Melancholija* – išraižytos 1513–1514 m. Žiūrovą vėl veikia ne tik estetinė graviūrų kokybė; kaip knygą tenka skaityti daugybę įvairių lygmenų idėjų, įsišaknijusių ikonografinėje tradicijoje. Štai riteris krikščionis kyla į mūšį su nuodėme ir mirtimi, joja per pagundų apniktą žemę; štai šventasis dvasiniame tikėjimo ir mokslo danguje; *Vita Activa* ir *Vita Contemplativa* supriešinamos su *Melancholia*, tūnančia sutemų apgaubtame priepuolio pasaulyje, pasibaisėjusia bedugne, kuri skiria jos galias ir vizijas, – tai dvasinis portretas paties menininko, meno ir žinių neaprėpiamybės akivaizdoje apimto dieviško nepasitenkinimo.



168 DÜRER *Šv. Jeronimas savo dirbtuvėje*

Tarp šio laikotarpio tapybos kūrinių – paveikslas *Adomas ir Ieva* (Prado muziejus, 1506–1507), kuriame Düreris prikišamai stengiasi suderinti gotikos formas ir proporcijas su renesansinėmis idealaus grožio proporcijomis, ir Švč. Trejybės altoriaus paveikslas (Viena, 1507–1511), pagrįstas šv. Augustino *Dievo miestu.* Prie angelų ir dorų tikinčiųjų adoruojamo Malonės sosto pakliūvama pro rėmą, išdrožtą pagal Dürerio piešinius ir vaizduojantį Paskutinį teismą. Su išmone, bet tiksliai tekstą interpretuojantis paveikslas džiugina ryškiomis spalvomis, o subtilus komponavimas erdvėje įtraukia žiūrovą į paveikslo pasaulį.

Regis, 1519 m. Dürerį ištiko nervų krizė, ir jaunajam Janui van Scoreliui atvykus pas jį į Niurnbergą mokytis, šis buvo taip užsidegęs Liuterio idėjomis, kad Scorelis išvyko ieškoti kito meistro. Iki 1520 m. Düreris buvo atsivertęs į liuteronybę, bet ir toliau gyveno pusiau padalytame religiniame pasaulyje, nes galutinai nenutraukė ryšių su katalikybe. 1512 m. jis tapo dvaro dailininku, ir tada naujasis imperatorius Karolis V patvirtino jo pensiją bei statusą, kurio prireikė jo 1520 metų

kelionei į Nyderlandus. Kad ir kur keliaudamas, jis visur buvo pasitinkamas puotomis ir vaišėmis, o jo dienoraštyje aprašyti ne tik didžiausią įspūdį palikę dalykai – Gento altorius, Rogiero ir Hugo kūriniai, bet ir Briuselio penkiasdešimtvietė lova, polichromija puoštas Mabuse namas, kokias jis duodavo dovanas ir arbatpinigius, aprašytas ir jį apgavęs žmogėnas, Patiniero vestuvės bei kitokios trivialybės. Eskizų bloknote puikūs piešiniai sidabriniu paišikliu primena vietas, kurias jis aplankė, žmones, kuriuos jis sutiko, dalykus, kuriuos matė (*il. 169*). Bet grįžo jis visiškai palūžęs. Jis surizikavo bristi į maliarines Zelandijos pelkes, norėdamas pamatyti banginį, tačiau kol ten nusigavo, tas jau buvo nuplautas į jūrą, o pelkių padovanota karštinė pakirto dailininko organizmą.

Nuo 1520 m. jis, regis, puoselėjo mintį nutapyti *Sacra Conversazione*; yra likę daugybė šiai temai skirtų eskizų. Tuo pat metu raižė nedideles apaštalų graviūras. Tačiau veikiausiai dėl to, kad Niurnbergo religinis klimatas buvo nepalankus didelių religinių kūrinių atsiradimui, jis atsisakė altoriaus paveikslo sumanymo, o keletą gražesnių apaštalų figūrų pritaikė neišlikusios centrinės altoriaus dalies sąvaroms. 1526 m. dai-

169 DÜRER *Caspar Sturm*





170 DÜRER *Šv. Jonas ir šv. Petras* iš *Keturių apaštalų*



171 DÜRER *Šv. Paulius ir šv. Morkus* iš *Keturių apaštalų*

lininkas nusprendė dovanoti juos gimtajam miestui kaip atminimą apie save. Tai dvi aukštos, siauros lentos, vaizduojančios *Keturis apaštalus* (*il. 170, 171*) – šv. Joną su šv. Petru vienoje ir šv. Paulių su šv. Morkumi kitoje pusėje. Abiejose lentose pavaizduota po vieną apaštalą ir vieną evangelistą, be to, šie keturi vyrai atstovauja keturias prigimtis: šv. Jonas – sangvinikas, šv. Morkus – cholerikas, šv. Paulius – melancholikas, šv. Petras – flegmatikas. Šios figūros priešpriešinamos viena kitai, taip žiūrovui suteikiant daugiau peno apmąstymams. Jos, žinoma, primena Bellini *Mažųjų brolių Madonos (Frari Madonna)* (*il. 234*) keturis

šventuosius, tad gali būti, kad atmintyje likęs pavidalas ir turinys pašnibždėjo *Apaštalų* kompoziciją. Tai buvo paskutinis didelis Dürerio darbas. Jis mirė 1528 m. balandį.

Pagrindinė Dürerio gyvenimo ir kūrybos versmė slypi jo minties pamatinėje dichotomijoje. Kuklus ir kantrus tikroviškos detalės stebėtojas, labiausiai mėgęs vario raižinį, daugiausia tikslaus ir objektyvaus kruopštumo reikalaujančią techniką, Düreris buvo ir vizionierius. Jį buvo pagavusi menininko kaip Dievo įkvėptojo idėja. Menas jam buvo slėpinys, kurio neįmanoma išmokyti, tačiau jis stengėsi savo įkvėpimui suteikti racionalų pavidalą ir pripažino, kad neribotos fantazijos nei impulsyvaus natūros imitavimo negana ir kad meną turi kontroliuoti pažinimas. Jis suvokė, kad jo amžininkams, nors talentingiems ir įgudusiems, stigo disciplinos, kurią suteikia nuoseklus teorinis pasirengimas, ir kantriai stengėsi mokytis pats; lygiai taip pat neabejojo, kad jokios teorijos neaprėps Dievo kūrybos gausos ir didybės, kad bet kurių teorinių pagrindų rezultatas priklausys nuo paties menininko išmintingumo bei gebėjimo keisti teoriją ir pakilti virš jos.

Iš Dürerio teorinių veikalų svarbūs tie, kuriuose kalbama apie perspektyvą, aiškinamą darbiniais principais arba kūginiais pjūviais; jo schemos kruopščios ir praktiškos, tačiau jau pats idealiojo grožio teorijos pradinis taškas užkerta galimybę naudingai ją pritaikyti, kad ir kaip gerai ši teorija būtų įrodyta. Alberti ir Leonardo nė neabejojo, kad menininkas gali sukurti idealų grožį. Dürerio taisyklė tvirtina, kad menininkas šito negali. Žmogus netobulas, o absoliutus grožis yra Dievo kūrinys, todėl žmogus negali taip artimai susilieti su Dievu, kad pakartotų idealų grožį. Žmogus gali kurti gražesnes, bet ne gražiausias figūras.

Netiesa, kad Dürerio išgyventą įtampą kūrė Renesanso poveikis gotikinių tradicijų išugdytam menininkui, netiesa nė tai, kad vidinį konfliktą paskatino Italijos ilgesys. Tai konfliktas pagimdė Italijos trauką, nes jis pamatė, kad ten menininkai išplėtojo filosofinį-intelektinį požiūrį į meną, taip smarkiai besiskiriantį nuo empirinio lygmens ar padrikų asmeninių pastangų nulemtos meno būklės Vokietijoje. Ryšiai su Italijos Renesanso kūrėjų protais bei kūriniais, apskritai su Venecijos klasika, turtu ir rimtimi, ypač su Mantegna, Belllini ir Giorgione, nekūrė įtampos Dürerio viduje, tik aiškiai ją fokusavo.

## Septintas skyrius

XV a. pirmoje pusėje Florencijos skulptūroje dominavo Ghiberti ir Donatello. Šio amžiaus antroje pusėje skulptūra arba priėmė Donatello idėjas, arba siekė joms pasipriešinti, ir šis priešinimasis paprastai reiškė švelnaus ir grakštaus Ghiberti stiliaus tąsą. Už Florencijos ribų svarbiausias XV a. skulptorius buvo Jacopo della Quercia. Jo stilius daug kuo artimas Donatello, abu jie amžiaus pabaigoje smarkiai veikė jaunąjį Michelangelo. Jacopo gimė 1374/1375 m., mirė 1438 m. Jis irgi dalyvavo Ghiberti laimėtame 1401 m. konkurse Florencijos baptisterijos durims sukurti, bet Jacopo pateiktas projektas neišliko, ir ankstyviausias jam priskiriamas kūrinys yra Hilarijos Karetietės (*Ilaria del Carretto*) antkapis Lukos (*Lucca*) katedroje (*il. 172*). Regis, autorius buvo susipažinęs su šiauriečių antkapiais, nes pavaizdavo mirusiąją, gulinčią ant altoriaus-antkapio. Net manyta, kad Jacopo buvo matęs Clauso Sluterio skulptūras. Tačiau klasikinis romėniškas motyvas – putai su girliandomis – yra bene ankstyviausias šio antikinio motyvo panaudojimo moderniame antkapyje pavyzdys. Todėl manyta, kad Jacopo della Quercia perėmė jį iš Donatello, o tai reikštų, kad šis antkapis sukurtas po 1406 m. ir kad Jacopo nebuvo matęs romėniškų aukurų bei antkapių su šiuo motyvu, bet tai nelabai panašu į tiesą. Hilarijos antkapis kelia tam tikrų sunkumų, nes jis buvo išardytas, o paskui vėl atstatytas, todėl neaišku, ar dabartinis jo vaizdas atitinka originalą. Kitas svarbus skulptoriaus kūrinys – gimtajai Sienai skirtas *Fonte Gaia*, užsakytas 1409 m., bet baigtas tik 1419 m. Jis irgi buvo išardytas, paskui smarkiai suniokotas, tačiau išlikusios dalys liudija platų, drąsų mostą, lygintiną su Donatello, kurio įtaką galima justi. Tačiau Jacopo visada lieka labiau gotikinės tradicijos menininkas, smarkiai pabrėžiantis linijos efektus, tik, kitaip negu Donatello, išnaudojantis ne emocines ar dramines, bet dekoratyviąsias ir poetines linijų žaismo savybes. Jacopo, Ghiberti ir Donatello



172 Jacopo della Quercia *Hilarijos Karetietės* (Ilaria del Carretto) *antkapis*, Lukos (*Lucca*) katedra

trise kūrė Sienos katedros krikštyklą, ir florentiečių įtaka paskatino Jacopo reljefe išbandyti jų naudotus tapybinius efektus, nors jie iš esmės buvo svetimi jo meniniam mąstymui, daug labiau linkusiam prie kitokio reljefo tipo, kurio geras pavyzdys yra 1422 m. Lukos Šv. Frigidijono bažnyčios (*S. Frediano*) Trisdešimt (*Trenta*) altorius su ant lygaus fono kylančiais aukšto reljefo pavidalais bei gausiais figūrų ir jų draperijų linijų efektais. Jo šedevras yra 1425 m. pradėtas akmens reljefų ciklas aplink Bolonijos Šv. Petronijaus bažnyčios centrines duris bei jų timpane įkomponuotos Madonos su Kūdikiu ir šventojo statulos. Čia skulptorius pasirinko aukštą reljefą ir atsisakė tuo metu Florencijoje madingų tapybinių fono efektų, taip sukurdamas paprastumo ir jėgos kupiną stilistiką. Žvelgiant į *Ievos sukūrimą* (*il. 173*) ar *Išvarymą iš rojaus* (*il. 174*), nesunku suprasti, kodėl Michelangelo taip žavėjosi šiais kūriniais, tarsi jungiančiais jį su Donatello bei Masaccio.

Formos stamantrumo kaip tik stigo daugeliui kitos kartos Florencijos skulptorių. Donatello įtaka buvo tokia stipri, kad vienintelis būdas jai atsispirti buvo tęsti subtiliąją Ghiberti tradiciją. Alberti savo knygą *Della Pittura* paskyrė Brunelleschi, Ghiberti, Donatello, Masaccio ir Luca della Robbia, taigi tikėjosi, jog pastarasis Florencijos mene suvaidins tokį pat svarbų vaidmenį kaip ir jo didieji amžininkai. Be abejo-






173 (viršuje kairėje) JACOPO DELLA QUERCIA *Ievos sukūrimas*, Šv. Petronijaus bažnyčia, Bolonija; 174 (viršuje dešinėje) JACOPO DELLA QUERCIA *Išvarymas iš rojaus*, Šv. Petronijaus bažnyčia, Bolonija; 175 (apačioje kairėje) LUCA DELLA ROBBIA *Giedotojų choro* detalė *Giedantys berniukai*; 176 (apačioje dešinėje) LUCA DELLA ROBBIA *Madona su Kūdikiu*

nės, jo giedotojų choras, arba *cantoria* (*il. 175*), sukurta 1431–1438 m., kai Donatello buvo pasamdytas jo padėjėju, daug žadėjo, ir anaiptol neatrodė, kad Donatello neturėtų rimtų varžovų. Bet nors Luca della Robbia ir toliau retsykiais imdavosi skulptūros užsakymų, iš kurių 1464–1469 m. sukurtos katedros zakristijos durys buvo svarbiausias, jo atrastas terakotos dengimo sustiklėjančia švino glazūra metodas paskatino specializuotis šioje srityje, ir jis darė architektūros puošmenas bei reljefinius mažų maldai skirtų paveikslų atitikmenis. Tokie kūriniai kaip

reljefinės plokštės Pazzi koplyčiai, žavingi Madonos su Kūdikiu reljefai (*il. 176*), puošnūs herbai buvo pagrindiniai dirbiniai, gaminami jo įtakingoje dirbtuvėje, garsėjusioje džiugiais ir populiariais kūriniais, kurie nors ir kuklūs, padarė pastebimą įtaką, ypač dėl to, kad Luca della Robbia tradiciją pratęsė kelios jo giminės kartos. Jo švelnios Madonos, apsigobusios mėlynomis ar baltomis skraistėmis, tęsiančios dailią Ghiberti graciją, buvo aiški priešybė Donatello aistrai, bet taip abi meninio mąstymo srovės gyvavo greta. Desiderio ir Mino nėrėsi iš kailio, stengdamiesi elegancija ir subtiliu darbu kompensuoti prarastą Donatello energiją ir išradingumą, savo kūryba atskleisdami akivaizdų to meto tapybos tendencijų paralelizmą.

Broliai Bernardo (1409–1460) ir Antonio (1427–apie 1479) Rossellino buvo architektai, statybų rangovai ir skulptoriai; Bernardo statė Alberti projektuotus pastatus. Jų pagrindiniai kūriniai, du dideli ir svarbūs antkapiai – architektūrą su skulptūra jungiantys projektai. Ankstyvesnis, įžymiajam Florencijos kancleriui Leonardo Bruni skirtas Bernardo antkapis buvo pastatytas Šv. Kryžiaus bažnyčioje apie 1444/1450 (*il. 177*). Jo forma primena Donatello su Michelozzo sukurtą popiežiaus antkapį baptisterijoje; tokios formos antkapiniai paminklai dominavo beveik visą amžių, skirdamiesi tik kiek kitokiu sarkofagu, mirusiojo bei kitų figūrų variacijomis, kol broliai Pollaiuoli iš esmės atnaujino šį žanrą, greta mirusio pradėję vaizduoti ir gyvą velionį. Antonio Rossellino antkapis Portugalijos kardinolo kapui, sukurtas tarp 1461 ir 1466 m., pastatytas koplyčioje, prišlietoje prie Šv. Miniato bažnyčios, iškilusios ant kalvos viršum Florencijos. Tai žymiai didesnis ir įspūdingesnis kūrinys, bet nuo brolio įtvirtinto antkapinio paminklo tipo besiskiriantis tik didesniu prašmatnumu (*il. 178*).

Benedetto da Maiano (1442–1492) portretiniuose biustuose esama išlikusio tvirto brolių Rossellino griežtumo, kaip liudija 1474 m. Pietro Mellini biustas. Šis biustas panašus ir į Ghirlandaio portretines galvas, pvz., Francesco Sassetti portretą; tai aiškiai ir gerai panašumą perteikiantis, profesionalus, tačiau įkvėpimo stokojantis kūrinys.

Subtilesnis vėlyvojo *quattrocento* stilius formavosi plokščių Donatello reljefų, Luca della Robbia taikytų suminkštintų formų, Domenico



177 Bernardo Rossellino *Bruni antkapis,* Šv. Kryžiaus bažnyčia, Florencija



178 Antonio Rossellino *Portugalijos kardinolo antkapis,* Šv. Miniato bažnyčia, Florencija

Veneziano ir vėlyvosios Fra Filippo tapybos pagrindu. Desiderio da Settignano (apie 1430–1464) ir Mino da Fiesole (1429–1484), pasak Vasari, buvęs Desiderio mokinys, tęsė šį stilių beveik iki amžiaus pabaigos. Desiderio sukurtas Carlo Marsuppini, po Bruni tapusio Florencijos valstybės kancleriu, portretas niekuo nenukrypsta nuo tradicinio priesieninio antkapio, o kadangi yra toje pačioje Šv. Kryžiaus bažnyčios navoje priešais Bruni antkapį, tai susirungia su šiuo elegancija, grakštumu bei gausiomis puošmenomis, ypač tokiomis žaviomis detalėmis kaip maži skydus laikantys berniukai angelai (*il. 180*). Abu antkapiai buvo



179 Mino da Fiesole *Toskanos grafo Hugono* (Ugo) *antkapio* detalė, Abatijos (*Badia Fiorentina*) bažnyčia, Florencija

nudažyti ir iki šiol išliko polichromijos pėdsakų. Marsuppini antkapio *Madonos* reljefas (*il. 181*) bei tokie kūriniai kaip Šv. Lauryno bažnyčios Sakramento altorius atskleidžia didį Desiderio meistriškumą bei kertinę Donatello įtaką subtilesniuose šio skulptoriaus darbuose. Plaukai ir veido bruožai taip švelniai išrašyti marmuro paviršiuje, kad šis įgauna ypatingo skaidrumo ir subtilumo. Mino sukurtasis 1469 m. užsakytas ir 1481 m. užbaigtas Toskanos grafo Hugono (*Ugo*) antkapis (*il. 179*) liudija Antikos įtaką; reikėtų manyti, jog tai Romoje praleistų metų pasekmė, nes Mino ten sukūrė keletą antkapinių paminklų bei dalyvavo dekoruojant Siksto koplyčios centrinę pertvarą. Jo 1454 m. Niccolò Strozzi biustas – geras vidurio amžiaus prozos pavyzdys.

XV a. paskutiniame ketvirtyje abiem svarbiausioms Florencijos dirbtuvėms vadovavo menininkai, kurie pirmiausia buvo skulptoriai, nors turėjo įgūdžių bei vertėsi ir kitais menais, – Antonio Pollaiuolo ir An-



180 Desiderio da Settignano
*Carlo Marsuppini antkapis*,
Šv. Kryžiaus bažnyčia, Florencija

181 Desiderio da Settignano
Marsuppini antkapio detalė
*Madona su Kūdikiu*



drea Verrocchio. Pirmieji įrašai apie brolius dailininkus Antonio ir Piero Pollaiuolo yra 1460 m., bet Piero tuo metu turėjo būti jaunas, ir, šiaip ar taip, jo dokumentuoti kūriniai rodo, kad iš jųdviejų Antonio buvo daug talentingesnis. Antonio veikiausiai buvo gimęs apie 1432 m., o jo brolis gal devyneriais metais jaunesnis. Antonio mirė 1498 m., Piero – anksčiau, 1496 m. Nors nedaug tikslių žinių, kaip klostėsi jų kūrybos reikalai, tradicinė nuomonė apie jų aistringą susižavėjimą anatomija yra teisinga, o veržlūs raumenų judesiai perteikti panaudojus vielinį kontūrą. Tuo jie buvo Donatello ir Castagno (sakoma, kad Piero buvęs Castagno mokinys) sekėjai, o kaip mokslinio mąstymo dailininkai – Leonardo da Vinci pirmtakai. Tai akivaizdžiausiai matyti Antonio pasirašytoje graviūroje, žinomoje pavadinimu *Nuogų vyrų mūšis* (*il. 160*). Čia reljefiškai išryškėja plokščiame fone sukomponuoti veidrodinių figūrų kontūrai ir raumenų žaismė. *Šv. Sebastijono kankinystėje* (*il. 182*)

paveikslo plokštumai pritaikyti tie patys dekoratyvaus piešinio principai bei intensyvių anatominių ir biologinių detalių studijų rezultatai. Mėnuliaveidžio šventojo ir brutalių, bet gyvybingų egzekutorių veidų kontrastus galbūt galima paaiškinti šventojo figūrą priskyrus Piero, kuris buvo kuklių sugebėjimų menininkas, ir tai liudija jam tiek bėdos pridaręs iš Florencijos prekybos rūmų gautas *Dorybių* užsakymas. Paskutinius savo gyvenimo metus šie dailininkai praleido, kurdami dviejų popiežių antkapinius paminklus: 1493 m. pradėtą Siksto IV ir nuo 1492 ligi 1498 m. – popiežiaus Inocento VIII; abu iš pradžių buvo Šv. Petro Senojoje katedroje. Abu antkapinius paminklus užbaigė Antonio, taipgi miręs Romoje. Abu antkapiai buvo smarkiai pakeisti, tad dabar sunku rekonstruoti originalią formą. Ant dabartinio Siksto IV antkapio (*il. 183*) žemos platformos, iš abiejų pusių papuoštos dorybių bei laisvųjų menų reljefais, guli popiežiaus statula. Visas antkapis nuliedintas iš bronzos, kuo įmantriausiai iškalinėtas, paviršius labai subtiliai apdorotas ir priderintas tiek prie išvargusio, bet gyvybingo veido stamantrumo, tiek prie gausybės drabužių, plaukų, brangakmenių bei kitų ornamentų linijų. Inocento VIII antkapis (*il. 184*) atveria naujus horizontus. Tai florentietiško priesieninio antkapio variantas, nes vietoj įprastinio mirusiojo atvaizdo ant sarkofago, viršum kurio paprastai būdavo Švč. Mergelę Mariją su Kūdikiu vaizduojantis reljefas, šio antkapio bazę iš pradžių sudarė laiminimui pakelta ranka sėdinčio popiežiaus portretas, sėdintįjį supo dorybių atvaizdai, viršuje ant sarkofago buvo mirusiojo atvaizdas, o viršum šio – poros angelų prilaikoma Švč. Mergelė Marija liunetėje. Dabartinis tendencingas sudėliojimas išardė kompozicinį nuoseklumą, nes viršum mirusiojo atvaizdo užkelta sėdinčio gyvo popiežiaus statula sujaukia tvarką, turėjusią įkūnyti mirusiojo sielos siekį išmelsti dieviškąją malonę. Šis antkapis irgi visas iš bronzos, užbaigtas taip pat tobulai kaip ir Siksto; tokia popiežiaus poza tapo ištisus šimtmečius kartotu etalonu, o Inocento VIII poza pakartojo tuomet, kaip ir dabar, netoliese buvusios *Šv. Petro soste* statulos pozą. Inocento veidas ne taip detalizuotas kaip Siksto, bet šios galvos paveikumas slypi ne kruopščiame modeliavime, o charakterio ir gyvybės išraiškoje.

Andrea Verrocchio (apie 1435–1488) dar aiškiau buvo pirmiausia





182 Antonio Pollaiuolo
*Šv. Sebastijono kankinystė*

183 (viršuje dešinėje) Antonio ir Piero Pollaiuolo *Siksto IV antkapis*, Šv. Petro bazilika, Roma



184 Antonio ir Piero Pollaiuolo
*Inocento VIII antkapis*,
Šv. Petro bazilika, Roma



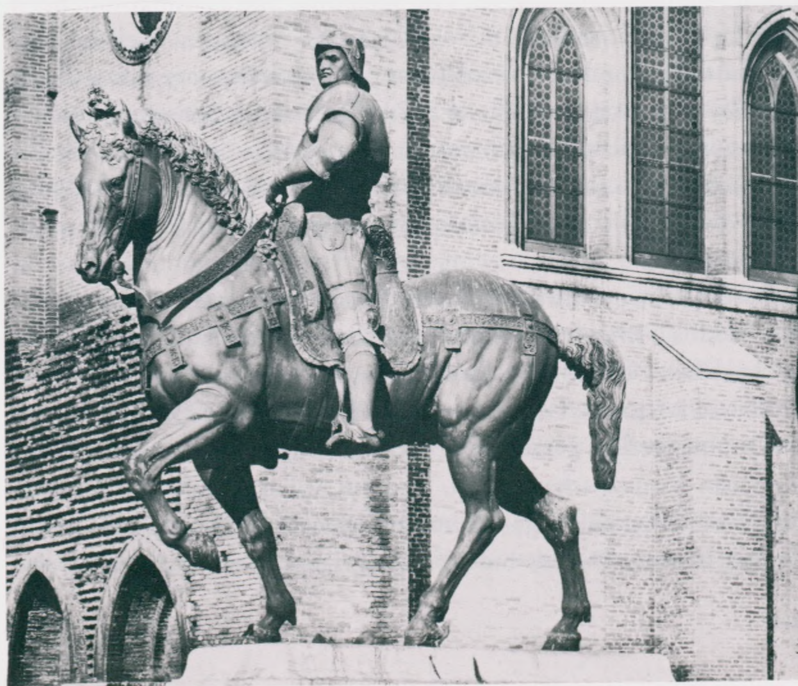
185 Verrocchio *Dovydas*

186 (apačioje dešinėje) Verrocchio *Colleoni paminklas*, Venecija

skulptorius, bet gerai organizuota jo dirbtuvė galėjo atlikti bet kokį meno kūrinio užsakymą, joje yra dirbę daug iškilių dailininkų, iš kurių garsiausias Leonardo da Vinci. Gali būti, kad Verrocchio buvo senyvo Donatello mokinys, tačiau skulptūros suvokimas smarkiai skiriasi. Elegantiškas, preciziškas ir stipraus emocinio efekto vengiantis Verrocchio yra tipingas vėlyvojo *quattrocento* atstovas, o svarba, kurią jis teikia geram amato išmanymui, liudija stipriai bronzinėje skulptūroje dominuojančią auksakalių tradiciją. Donatello *Dovydo* (*il. 31*) palyginimas su Verrocchio *Dovydu*, sukurtu iki 1476 m. (*il. 185*), atskleidžia iš esmės pasikeitusius kertinius skulptoriaus idealus. Kitoks net jų požiūris į antikinį paveldą, nors abu laikė Antiką meno etalonu. Donatello Dovydas įkūnija atsipalaidavimą ir santūrumą, Verrocchio jaunuolis – įsitempęs ir budrus, veido išraiška klastinga, kruopščiai išryškintos kraujagyslės, smulkios alkūnių, kaklo ir plaukų formos. Colleoni paminklas Venecijoje (*il. 186*), Verrocchio šedevras, kurį užbaigti jam sukliudė mirtis, – sąmoninga paralelė Donatello Paduvos statulai *Gattamelata* (*il. 32*). Karinę bravūrą Verrocchio stengėsi perteikti tokiomis technikos gudrybė-

mis kaip vieną kanopą pakėlęs arklys – Donatello nebuvo toks geras liejybos meistras, ir jam teko paremti arklį visomis keturiomis, – tačiau iš esmės Verrocchio pasikliauja įsispyrusio kojom ir nenatūraliai balne pasisukusio besipuikuojančio kondotjero poza bei pompastišku piktoku žvilgsniu. Jei lyginsime šiuodu raitelius, tai Donatello pavaizdavo imperatorių, o Verrocchio – kaimo peštuką. Šioje skulptūroje taip nevaržomai išsiliejo aistra vaizduoti tokias smulkias detales ir pernelyg medžiagiškus paviršius, kad vienas to meto meno kritikų skundėsi, jog arklys esąs nudirtu kailiu, ir nors figūros siluetas įtemptas, tokia smulkių formų grūstis veikiau kliudo, negu padeda sukurti menininko siektą didybės įspūdį.

Polinkis perdėti būdingas vadinamajam *quattrocento* manierizmui; tai terminas, kuriuo lengva piktnaudžiauti, tačiau jis gerai tinka paskutiniais XV a. metais – Florencijoje tai buvo politinių sukilimų ir sumaišties laikas – sukurtų geriausių kūrinių išpūstumui apibūdinti. Aiškiausi šios stilistikos pavyzdžiai – Botticelli ir Filippino Lippi kūriniai, tačiau tai nebuvo tik Florencijai būdingas reiškinys; tuo metu panašus polinkis būdingas ir šiauriečiams, ryškiausiai – Boschui ir Grünewaldui.



Hieronymus Boschas (1450–1516) – vienas mįslingiausių kada nors gyvenusių tapytojų. Jo paveikslai savaime gražūs kaip meno kūriniai ir visada bus pripažįstami genijaus darbais, tačiau iš tiesų mes mažai suprantame, kas juose vaizduojama; matyt, jau XV a. būta ginčų apie velnius ir fantazijas, nes vienas ispanų kunigas tada iškilmingai apgynė Boscho ortodoksiją, nors vienas dvidešimto amžiaus istorikas sukūrė reto kvailumo teoriją apie Boscho eretinį mokymą. Boschas buvo olandas, pirmą kartą minimas Hertogenboše 1480/1481 m., ir pirmas žinomas jo kūrinys *Nukryžiavimas* (*il. 187*) turėtų būti datuojamas maždaug tuo pačiu metu, tad nenuostabu, kad jame akivaizdi Boutso ir Rogiero van der Weydeno įtaka. Boscho kūryboje išsiskiria visa tokių „normalių" paveikslų grupė, tačiau labai greitai, nors Boscho kūrybos chronologija tik apytikrė, atsiskleidė vėlyviesiems Viduramžiams būdinga piktų dvasių apsėsta jo vaizduotė. Sunku suvokti visą simboliką ar bent dalį jos, tačiau nėra jokio pagrindo abejoti tokiame paveiksle kaip *Kvailių laivas* (*il. 188*) iliustruojama gerai žinoma Viduramžių alegorija apie žmogaus kvailybę ar *Šv. Antano gundymo* įkyrių pamėklių simbolika; šios temos vienu ar kitu pavidalu visada jam artimos. Tai galėtų būti užuomina apie tai, kaip visuotinai tikėta raganavimu, bet ši sritis buvo lygiai patraukli ir froidiškiems psichologams. Kiekviena detalė rodo, kaip puikiai Boschas buvo įvaldęs aliejinės tapybos techniką (*il. 198*) ir tai, kad jo vaizduotę maitino tie patys šaltiniai kaip ir ankstyvuosius medžio raižinių meistrus. Iš tiesų ir paties Dürerio *Apreiškimo Jonui* ciklas, ir paveikslas *Kristus šventykloje* artimi vėlyvojo XV a. meno bei populiarių devocinių atspaudų vaizdinių fantastiškai sumaiščiai.

Boschą primena kiti du iškilūs tapytojai – Breughelis XV a. pabaigoje ir Mathis Nithardtas-Gothardtas, žinomas Grünewaldo vardu, gyvenęs anksčiau. Boschas mirė dar iki Liuteriui atskylant nuo Bažnyčios, o Grünewaldas, gimęs XV a. aštuntame dešimtmetyje, miręs 1528 m., galbūt ir buvo perėjęs į liuteronybę, nors didžiąją gyvenimo dalį tarnavo pirmajam Mainco arkivyskupui, o paskui Mainco kardinolui Albrechtui. Jo kūryba geriau negu bet kurio kito išreiškė ankstyvą XVI a. kankinusią jauseną. Düreris buvo pernelyg įaugęs į itališką kultūrą, kad



187 Bosch *Nukryžiavimas*



188 Bosch *Kvailių laivas*

taip smarkiai remtųsi iškraipytomis gotikinėmis formomis kaip Grünewaldas, Izenheimo altoriuje apie 1515 m. deformavęs formas tiek, kiek reikalavo emocinis paveikslo sumanymas. Šis altoriaus paveikslas nutapytas anksčiau negu Liuteris prikalė savo tezes prie Vitenbergo katedros durų (1517), tačiau nutapytas žmogaus, kuris, kaip ir Boschas, pasitelkė savo įspūdingus techninius sugebėjimus ir sukūrė paprastą, su niekuo nesupainiojamą, šiurpiai realistišką ir jaudinančią viziją. Tokie menininkų regėjimai visiškai atitinka šv. Brigitos Švedės dvasią, o šios moters *Apreiškimai* buvo viena populiariausių devocinių XV ir XVI a. knygų; veikiausiai, šios vizijos buvo atgrasios beveik visiems, išskyrus keletą italų, iš kurių vienas neabejotinai buvo Savonarola, o kitas galėtų būti Botticelli.

Sudėtingos struktūros Izenheimo altoriaus paveikslą sudaro net keturi tapyti sluoksniai, o drožtos medžio figūros – giliausiai esanti altoriaus



189 Grünewald
*Nukryžiavimas*,
Vašingtonas

dalis – uždengiama dvejomis sąvaromis ir atsiduria tarsi dviguboje spintelėje. Medines šventųjų figūras rėmina du šoniniai paneliai ir predela. Forma altorius susijęs su drožtais iš medžio Burgundijos ir Vokietijos altoriais, kurių klasikinis pavyzdys yra Broederlamo altorius Dižone. Šis altoriaus paveikslas tapytas raupsuotųjų prieglaudai, todėl suprantama, kodėl čia pavaizduotas raupsuotųjų globėjas šv. Sebastijonas bei griežtesnės regulos ir nuošalesnio gyvenimo būdo vienuolijų globėjai – šv. Antanas Abatas ir šv. Paulius Atsiskyrėlis. Sąvarų išorėje esantis *Nukryžiavimas* (*il. 194*) – toli gražu ne įvykio konstatavimas, bet šiurpiausios kančios meditacija; teologinę paveikslo prasmę pabrėžia Krikštytojas, kurio kiaurai duriantis pirštas rodo į nukankintą Kristaus kūną, o po kryžiumi stovi aukojimo avinėlis. Atskleidus sąvaras, atsiveria *Apreiškimo Švč. Mergelei Marijai*, *Kristaus gimimo* (*il. 195*) ir *Žengimo į dangų* scenos, o už jų giliausiai esantį drožinėto medžio altorių rėmina du ant lentos tapyti paveikslai – *Šv. Paulius ir šv. Antanas dykumoje* bei *Šv. Antano gundymas*. *Nukryžiavimas* – niūrus ir liguistai išblyškęs, vi-

duje atsiveria magiška spindinčios šviesos ir spalvos didybė, o giliai esančios šventuosius vaizduojančios scenos irgi šiurpiai klaikios; *Gundyme* pasirodo tie patys piktų dvasių vaizdiniai, kurių knibždėte knibždėjo Boscho nuodėmių vizijose.

Tai XVI a. paveikslas, bet ir šio, ir Vašingtone esančio mažesnio *Nukryžiavimo* (*il. 189*) vaizdiniai, kvapą gniaužiančių žaizdų, iškraipytų rankų ir kojų, mirštančio veido tapyba auga iš gaivalingos romaninės ekspresijos. Grünewaldas yra visiška tuo metu Romoje viršūnę pasiekusio brandžiojo Renesanso elegiškos giedros priešybė.

Botticelli gimė apie 1445 m., mirė 1510 m. Šis menininkas irgi peržengė viltingo XV a. pasitikėjimo ir tamsaus Savorolos pranašysčių išsipildymo laikotarpius skyrusią ribą, tad suprantama, kodėl jautė poreikį taip aistringai vaizduoti Viešpaties kančią. Gali būti, jog Botticelli buvo Fra Filippo mokinys, todėl iki 1470 m. jau tikriausiai buvo išmokęs visų Italijos Renesanso meistro gudrybių ir tais metais gavo pirmą identifikuotą užsakymą – tai buvo *Tvirtumą* vaizduojantis Pollaiuolo dvasios kūrinys, turėjęs būti prijungtas prie Piero Pollaiuolo *Dorybių*. Paskui Botticelli kūrinių skalė išauga nuo paprastos simbolikos, būdingos gal kiek glebiai *Magnificat Madonai* (*il. 191*), iki labai sudėtingų *Pavasario* ir *Veneros gimimo* (*il. 190*) vaizdinių; abiejuose šiuose paveiksluose po paprastomis mitologinėmis scenomis slypi rafinuota neoplatoniška ir krikščioniška Veneros mito interpretacija. Taigi *Pavasaris* (*il. 1*) yra civilizacijos alegorija, Venera – tarsi pagoniška Madona (net su aureole), turinti pakylėti žmogaus protą kontempliuoti savo prigimtimi dievišką grožį. Lygiai taip *Veneros gimimas* yra labai toli nuo *Venus Pandemos*. Galima ginčytis, kad tai gana dirbtinė interpretacija; iš dalies taip ir yra, tačiau XV a. ji buvo prasminga. Vėliau aiškiai matyti, kaip Savonarola teokratija ir Italiją užklupusios bėdos pakeitė Botticelli vaizdyną – iš ezoteriško jis tapo atvirai krikščionišku. Geriausias šio pokyčio pavyzdys – *Mistiškasis Kristaus gimimas* (*il. 199*) su įrašu: „Aš, Sandro, nutapiau šį paveikslą 1500 (?) m. pabaigoje, kai Italiją buvo užklupusios nelaimės, praėjus pusei laiko po laiko, nurodyto Apreiškimo Jonui 11 skyriuje, antros apokaliptinės negandos metu, kai velnias pralaimėjo trim su puse metų, o paskui 12 skyriuje bus pažabotas, ir mes tai



190 (viršuje kairėje) BOTTICELLI
*Veneros gimimas*

191 (apačioje kairėje) BOTTICELLI
*Magnificat Madona*



192 (dešinėje) BOTTICELLI
*Nuėmimas nuo kryžiaus*

193 (apačioje) BOTTICELLI
*Marsas ir Venera*



aiškiai matysime (?) ... kaip šiame paveiksle". Siekdamas pabrėžti Madonos su Kūdikiu reikšmę bei žmonių menkumą jų akivaizdoje, jis ėmėsi ankstyvųjų Viduramžių priemonės ir, atmetęs mastelį bei perspektyvą, suteikė figūroms jų svarbą atitinkantį dydį, todėl Madona yra didžiausia, nors ir vaizduojama viduriniame plane.

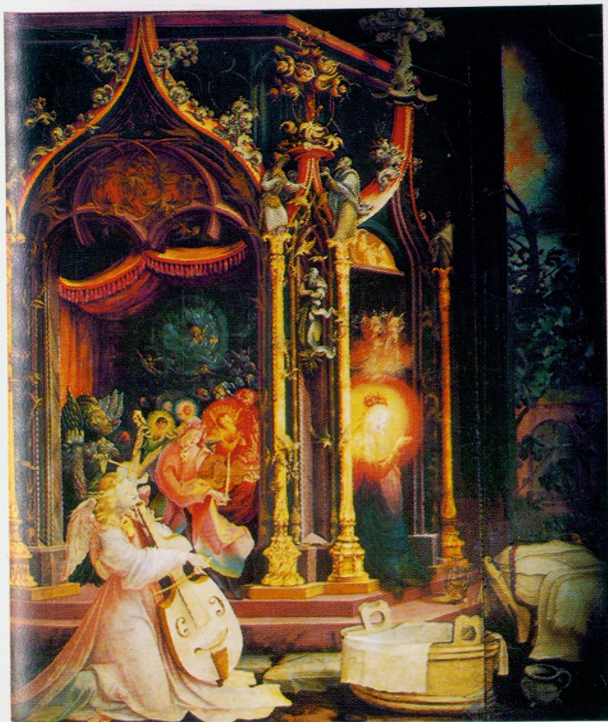
Su Florencijos tradicija Botticelli tvirčiausiai jungia linijai teikiama svarba; kas laiko Botticelli glebiai grakščiu, minkštos ir tarsi belytės jausenos menininku, tas nepastebi jo kietų, it vielinių kontūrų ir veik marmuro tvirtumo paviršių. Lelijos ir rožės, glebumas ir jausmingumas – to esama, tačiau tai tik paviršius, o iš vidaus visa suveržta bemaž pagal gotiką tikslios linijos bei florentiečių skulptūros manijos suformuotos tvirtos formos.

Paskutiniams Botticelli kūriniams (1500–1510) būdingas šiauriečius primenantis emocinis intensyvumas, ir jo *Nuėmimą nuo kryžiaus* (*il. 192*) galima puikiai palyginti su dešimt metų vėlesniu Grünewaldo *Nukryžiavimu* (*il. 194*), žinoma, nepamirštant to, kad jokiam italui į galvą nebūtų šovę taip vaizduoti šį siužetą. Kad ir kokią kančią perteiktų Botticelli, mirusio Jėzaus kūno formos primena ramų ir išdidų nuogą *Marso ir Veneros* (*il. 193*) jaunuolį; stilizacija, turėjusi formoms suteikti daugiau skausmingo įtaigumo, tokia pat kaip mitologinėse scenose. Nors tragiška Švč. Mergelės Marijos kaukė ir susmukęs Jėzaus kūnas patetiški, formali kompozicijos pusiausvyra, sąmoningai grynomis formomis reiškiamas atsidavimas sielvartui užgauna iš esmės kitokias stygas ir kitaip jas suvirpina negu šiurpulinga Grünewaldo vizija.

Savo sėkmės viršūnėje – XV a. devintame dešimtmetyje – Botticelli naudojosi visomis įprastinėmis tęstinio vaizdavimo priemonėmis: judėjimu, nerimastingomis pozomis, draperijų sūkuriais, rafinuotais paviršiais; geras šios manieros pavyzdys yra trys Siksto koplyčiai sukurtos jo freskos. Veik nekintama šio amžiaus meno pabaigos savybe tampa polinkis paveikslo paviršiuje priešpriešinti kuo daugiau įvairių formų, šitaip pasiekiant maksimalaus efektingumo. Po tėvo mirties 1469 m. Filippino Lippi (1457/1458–1504) tikriausiai buvo Botticelli mokinys ir taip pat nepataisomai užsikrėtęs šia maniera.

Filippino kūriniuose dar daugiau nervingumo ir jaudulio, kiekviena

194 GRÜNEWALD
*Nukryžiavimas* iš
Izenheimo altoriaus
paveikslo



195 GRÜNEWALD
*Kristaus gimimas* iš
Izenheimo altoriaus
paveikslo

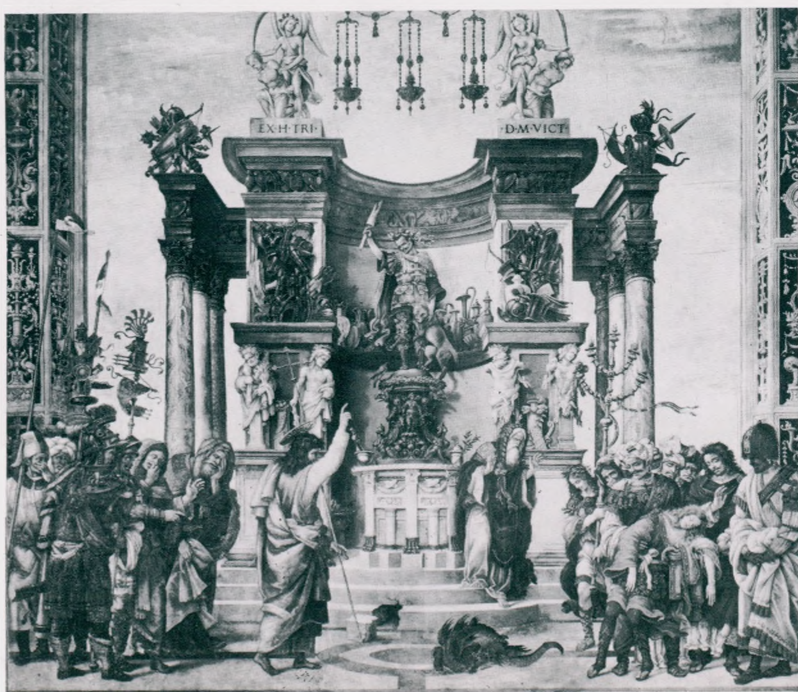


196 Filippino Lippi *Madona su Kūdikiu ir šv. Dominyku bei šv. Jeronimu*

draperija plevena, o figūros plaukia arba pozuoja, tačiau šiuose paveiksluose kur kas mažiau nuoširdumo, daug kur pernelyg demonstruojama menininko aistra madingiems klasikiniams blizgučiams. Tačiau tai nebūdinga jo šedevrui – *Švč. Mergelės Marijos pasirodymui šv. Bernardui*, nutapytam 1486 m. (*il. 202*), tuo pat metu, kai Perugino tapė ramų (tačiau gana bekraujį) to paties siužeto variantą (*il. 203*). Šiam Filippino paveikslui būdingas grakštumas ir švelnumas, pasitaikantis ir kituose jo kūriniuose, kaip antai paveiksle *Madona su Kūdikiu ir šv. Dominyku bei šv. Jeronimu* (*il. 196*). Jo freskos Strozzi koplyčioje Florencijoje, priešingai, atskleidžia Filippino troškimą pasiekti ypatingą jausmingumą bei pasipuikuoti antikinių daiktų išmanymu (*il. 197*).

Šie paveikslai nutapyti amžiaus gale, ir nesunku pastebėti, kad dailės vaga dabar krypo Perugino ir Leonardo da Vinci realizmo bei rimtumo pusėn; šie menininkai nesivaikė karštligiško *quattrocento* manieristų jausmingumo ir tyrinėjimais siekė apčiuopti tikroviško bei paprasto figūrų komponavimo principus. Kad ir kaip ten būtų, Filippino ir Botticelli jaudina labiau už nuosaikųjį Perugino. Piero di Cosimo menas – tarsi nostalgiškas stabtelėjimas pusiaukelėje. Pasak Vasari, jis buvęs ekstravagantiškas klajoklis, mitęs kietai virtais kiaušiniais, o išsivirdavęs jų drauge su klijais po penkiasdešimt. Tuo metu jis labiausiai išgarsėjo karnavaliniais kostiumais, ypač pasiūtais niūriajam 1511 m. Mirties triumfo karnavalui. Cosimo *Lapitai ir kentaurai* (*il. 217*) rodo jautrumą gamtai bei aistrą pusiau žmogiškiems padarams; tai, regis, ir buvo patraukliausios jo būdo savybės.

197 Filippino Lippi *Šv. Pilypas išvaro velnią*





198 Bosch *Žemiškasis rojus*

199 (dešinėje) Botticelli *Mistiškasis Kristaus gimimas*



200 VERROCCHIO
*Kristaus krikštas*

201 LEONARDO DA VINCI
*Apreiškimas Švč. Mergelei Marijai*

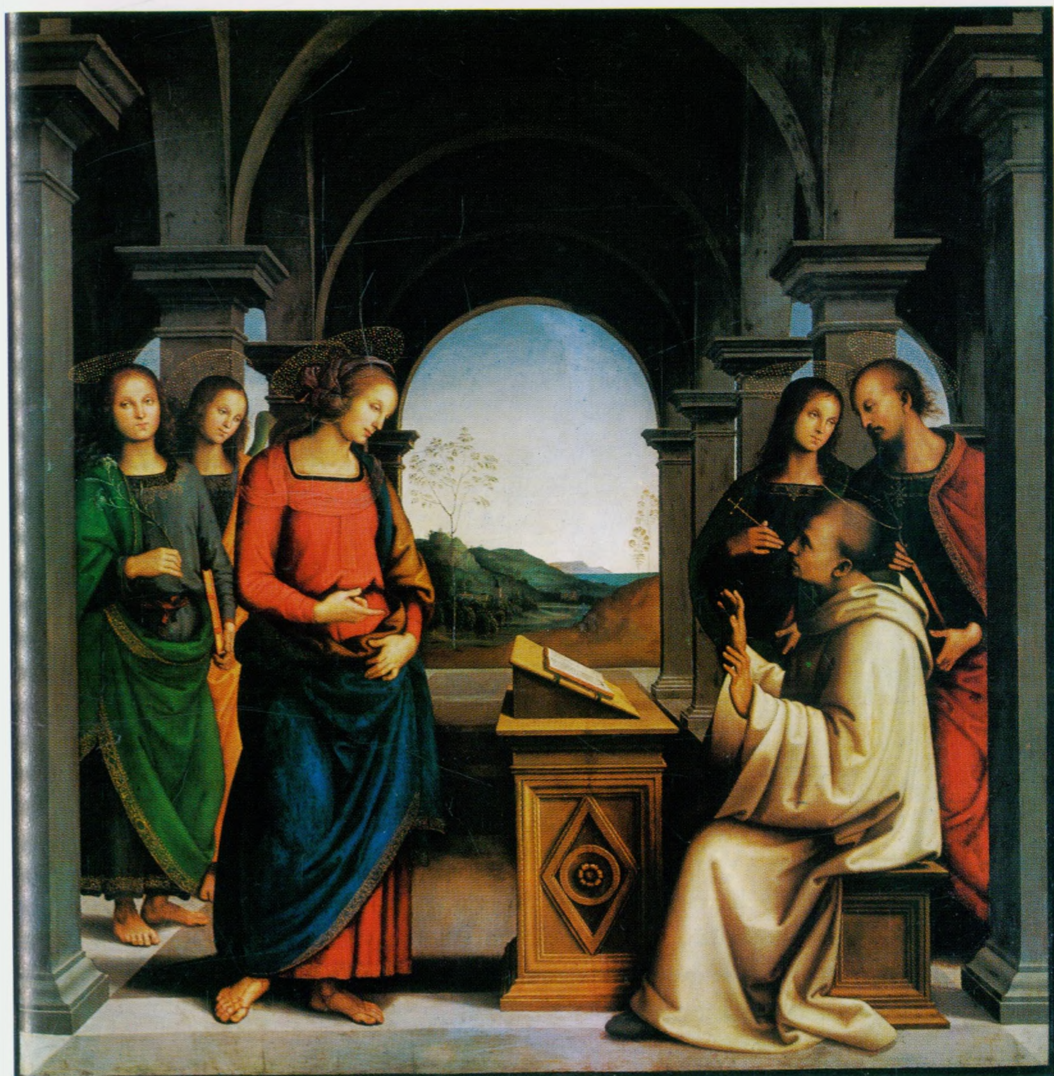


## Aštuntas skyrius

Net amžininkams Leonardo da Vinci virtuoziškumas kėlė nuostabą, o XVI a. žmonėms jis buvo paskutinis primityvas ir pirmas iš apie 1550 m. iškilusios kartos, kurią jie laikė Renesanso viršūne. Paprastai manoma, kad Leonardo, Raffaello ir Michelangelo buvo trejetas, pasiekęs Renesanso aukštumų, tačiau nereikėtų pamiršti, kad Leonardo gimė 1452 m. ir dirbo daug anksčiau už Raffaello su Michelangelo, kurie paprastai laikomi jo amžininkais. Išties Leonardo galima gretinti tik su Bramante, kuris buvo vyrėlesnis, o jo ir Leonardo draugystė devintą dešimtmetį Milane tikriausiai turėjo lemiamos įtakos Milano menui apie 1550 m. Stebuklingai įvairialypiai Leonardo talentai pelnė jam šlovę visais laikais: jis buvo ne tik didžiausias didžių menininkų amžiaus menininkas, bet tikriausiai geriausias anatomistas pasaulyje, daugelyje kitų sričių – botanikoje, geologijoje ir netgi aeronautikos pradmenyse – jam nebuvo lygių. Tačiau tik visai neseniai iš naujo atrasti ir įvertinti tūkstančiai jo užrašų bei piešinių iš šių ir kitų sričių, o daugeliui savo amžininkų Leonardo turėjo atrodyti keistuolis, švaistantis laiką ekstravagantiškiems projektams, iš kurių neišėjo nieko gero. Jis paliko vos penkiolika paveikslų, kai kurie jų sunykę taip, kad neįmanoma restauruoti. Pradėjo jis paprasčiausiu pameistriu tapytojo ir skulptoriaus Verrocchio dirbtuvėje. Pirmas užfiksuotas netikėtai anksti pabudusio genialumo blykstelėjimas buvo Verrocchio paveiksle *Kristaus krikštas* (*il. 200*) nutapytas kairysis angelas; sakoma, kad po to Verrocchio prisiekęs mesti tapybą. Tiesa, kad po šio įvykio Verrocchio atsidėjo daugiausia skulptūrai, kaip ir tai, kad *Kristaus krikštas* aiškiai nutapytas dviejų labai skirtingų dailininkų, tačiau paveikslas vis tiek nebaigtas, todėl visai logiška būtų manyti, kad Verrocchio nusprendė Leonardo paskirti pagrindiniu dirbtuvės dailininku. Nėra žinoma, kada tikrai tai įvyko, bet 1472 m. Leonardo tapo dailininkų gildijos meistru, o 1476 m., kai buvo anonimiškai



202 FILIPPINO LIPPI *Švč. Mergelės Marijos pasirodymas šv. Bernardui*



203 Perugino *Švč. Mergelės Marijos pasirodymas šv. Bernardui*

apkaltintas homoseksualumu, gyveno Verrocchio namuose. Šie kaltinimai veik neabejotinai teisingi, tuo galima paaiškinti ir kai kuriuos jo būdo bruožus: polinkį į atsiskyrėlišką gyvenimą, įprotį mesti įpusėtą darbą. Ankstyvame *Apreiškime Švč. Mergelei Marijai* (*il. 201*), paprastai laikomame kūriniu, nutapytu, kai Leonardo dar dirbo Verrocchio dirbtuvėje, atsiskleidžia dvi Leonardo braižo ypatybės: saviti angelo sparnai ir kitokia Madonos apdaro klosčių tapyba. Angelo sparnai grįsti kruopščia paukščio sparnų studija, tai visai kitokie negu įprastiniai plunksnų sparnai, kokius dauguma XV a. tapytojų paprastai suteikdavo savo angelams. Lygiai ir Madonos apsiausto klostėms buvo padarytas parengiamasis tikro audinio sukritusių klosčių piešinys. XV a. tai buvo revoliucingas paveikslo parengimas, nes daugelis klostes tapė iš atminties. Greitai pasklido žinios, kad jaunasis Leonardo kruopščiai iš natūros piešia klostes, paskui piešiniais remiasi tapyboje. Tai nereiškia, kad sužinoję apie tai kiti dailininkai patys šoko piešti panašių studijų; jie paprasčiausiai pasiskolino Leonardo piešinius. Tačiau abu šie pavyzdžiai liudijo jau prabudusią Leonardo aistrą tikrovei bei troškimą suvokti, kaip viskas iš tikrųjų atrodo gamtoje. Tai pagrindiniai jo meno bruožai. Nenuostabu, kad netrukus jis ėmė taikyti naują aliejinės tapybos techniką, arba, tiksliau, bandyti naują techniką, nes daugeliui jo paveikslų kaip tik ir pakenkė šie technologiniai eksperimentai. Taip nutiko ir *Madonai su gėlių vaza* (*il. 205*). Tačiau šiame veikiausiai XV a. aštunto dešimtmečio paveiksle ant vazoje kruopščiai nutapytų gėlių taip virtuoziškai pavaizduoti rasos lašeliai, kad Vasari dar beveik po šimtmečio pakomentavo tokį meistriškumą. Beveik to paties meto yra ir daug gražesnis paveikslas, kuris, nelaimei, buvo nupjautas; beveik neabejotinai tai Ginevra de' Benci portretas, nutapytas veikiausiai jos sutuoktuvių 1477 m. proga (*il. 206*). Išblyškęs moters veidas išryškėja tamsiame dėmesingai išstudijuotų kadagio – *ginepra* – šakų fone, taip pateikiant aiškią užuominą į vardą. Pirminiame paveiksle turėjo būti pavaizduotos rankos, galbūt matomos Vindzoro pilies karališkajame rinkinyje saugomame piešinyje (*il. 211*). Jau 1474 m. Leonardo buvo suformavęs pusfigūrio portreto žanrą, pranašavusį *Mona Lisa*.



204 LEONARDO DA VINCI *Išminčių pagarbinimas*

Tačiau svarbiausias šio tarpsnio jo kūrinys – *Išminčių pagarbinimas* (*il. 204*), užsakytas 1481 m. netoli Florencijos buvusio vienuolyno. Leonardo šio darbo neužbaigė, po 1481 m. neužregistruota jokių išmokų, tačiau kruopščiai rudu podažiu nutapyta kompozicija yra vienas svarbiausių Florencijoje XV a. paskutinio ketvirčio kūrinių. Šiame paveiksle, beveik aštuonių pėdų kvadrate, dailininkas išsprendė didžiulės minios sugrupavimo aplink svarbiausias Madonos su Kūdikiu figūras, jų neužgožiant, uždavinį. Grupavo pasitelkęs piramidinę kompoziciją, įgalinusią sukurti gelmės įspūdį, bet sykiu leidžiančią paveikslo paviršiaus plokštumoje suformuoti pagrindinių linijų piešinį, vedantį žiūrovo akį





prie pagrindinių paveikslo dalių. *Pagarbinime* daugybė pastabiai užfiksuotų gestų bei veido išraiškų; aplink giedrą pagrindinę grupę besispaudžiančios iš šešėlių išlindusios figūros – seniai, jaunuoliai, raiteliai, knibždėlynas pamėklių, išnyrančių iš fone dunksančių griuvėsių, – visa tai sukuria romantišką šmėklišką atmosferą. Neperdėsime, laikydami šį paveikslą Renesanso meno takoskyra, nes lygiai kaip Masaccio *Pizos Madona* ar *Mokesčio pinigai* (*il. 38*), Leonardo *Pagarbinimas* atsiplėšė nuo visko, kas buvo prieš tai, ir nulėmė tolesnę Florencijos, t.y. Italijos, meno raidą. Kad ir nebaigtas, o veikiausiai kaip tik dėl to, kad nebaigtas, nes išorinės detalės neblaško dėmesio, skirto iš esmės šio kūrinio keliamiems formaliems uždaviniams spręsti, šis darbas buvo tarsi slenkstis, už kurio tuometinės Florencijos dailės formos dar šiek tiek užtruko Botticelli ar Ghirlandaio paveiksluose, tačiau egzistuodamos jau kaip pasenusių ir naujais pakeistų dėsnių likučiai.

Leonardo užrašuose yra laiško Milano kunigaikščiui Lodovico Sforza juodraštis; ilgoje pastraipoje jis tikina sugebąs daryti beveik viską, tačiau iš esmės esąs karo inžinierius, ir tik gale, sakytumei, persigalvojęs, pamini galįs būti architektu, skulptoriumi, „ir nutapyti galiu kaip

205 (kairiame kampe) LEONARDO DA VINCI *Madona su gėlių vaza*

206 (kairėje) LEONARDO DA VINCI *Ginevra de' Benci*



207 LEONARDO DA VINCI *Madona uolose*, Paryžiaus variantas

bet kas kitas, kad ir kas jis būtų". Nežinia, ar šis laiškas buvo išsiųstas, tačiau 1483 m. Leonardo tikrai buvo Milane ir tuo metu gavo užsakymą nutapyti paveikslą, paprastai žinomą pavadinimu *Madona uolose* (*il. 207*). Ši drobė jau seniai kelia daugybę ginčų, nes yra du tokie kūriniai: vienas – Luvre, kitas – Nacionalinėje galerijoje Londone. Jei tai būtų kurio kito XV a. tapytojo du labai panašūs kūriniai, nekiltų jokių abejonių, tačiau Leonardo tiek mažai paveikslų užbaigė, kad, atrodo,

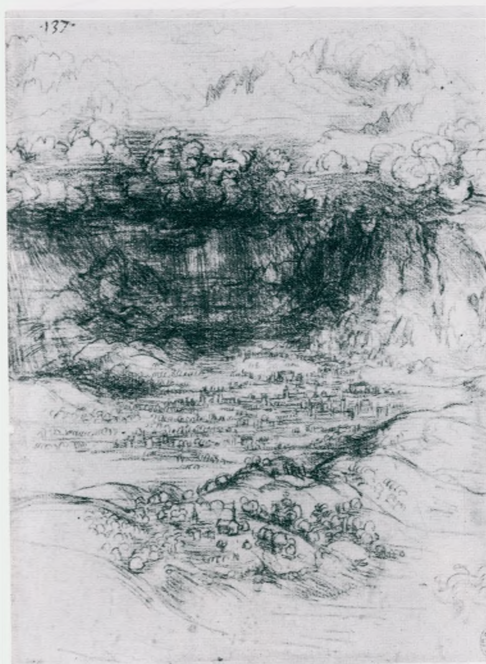


208 Leonardo da Vinci *Gilių studija*



209 Leonardo da Vinci *Anatomijos studija*

neįsivaizduojama, jog būtų nutapęs du beveik tokius pat. Šio paveikslo užsakymo dokumentai prasideda 1483 m., įrašai tęsiasi iki 1506 m., ir regis, visur minimas tas pats paveikslas; dabar jau vieningai manoma, kad tai galėtų būti esantysis Londone. Tačiau Paryžiaus paveikslas ne tik aiškiai priklauso Leonardo, bet ir akivaizdžiai yra ankstyvesnio stiliaus bei ganėtinai panašus į Florencijos tarpsnio kūrinius, kad galėtų būti datuojamas 1483 m. Ir vėl pagrindinė kompozicijos forma – piramidė, o figūrų santykis toks, kad paviršiaus plokštumoje susidaro trikampis, kurio viršūnėje – Madonos galva. Kaip ir *Pagarbinime*, figūrų santykiui su paslaptinga aplinka būdinga sapno atmosfera, tik čia justi, kad autorius sprendžia iš esmės intelektinį uždavinį, siekdamas įtikinamai vidinėje erdvėje sukomponuoti keturias figūras, susietas artimiausiu ir prasmingiausiu psichologiniu ryšiu. Mįslingoje uolų aplinkoje,




210 Leonardo da Vinci *Audringas peizažas*



211 Leonardo da Vinci *Rankų studija*

žemę užklojusiame gėlių kilime atsispindi Leonardo aistra botanikai ir geologijai. Esama daugybės šio tarpsnio gėlių piešinių, o Turine yra labai gražus parengiamasis angelo galvos piešinys. Tuo pat metu Leonardo savo bloknote darė tuzinus piešinių įvairiausiomis temomis (*il. 208, 209, 210, 211*); daugiausia tai architektūros, žmogaus ir arklio anatomijos piešiniai; kai kurie arklių ir raitelių (*il. 221*) piešiniai galbūt susiję su planuota arklių anatomijos knyga, kiti eskizai daryti Lodovico Sforza tėvo paminklui, kuriam jis skyrė 16 metų, tačiau nepasistūmėjo toliau molinio arklio modelio. Šis modelis sunyko XVI a. pradžioje, o paties Sforza figūra nė nebuvo pradėta.

Kitas iškilus šio tarpsnio kūrinys, žinoma, yra *Paskutinė vakarienė* (*il. 215*) Švč. Mergelės Marijos Maloningosios (*Sta Maria delle Grazie*) vienuolyno refektorijuje. Tai vienas garsiausių kūrinių pasaulyje, tačiau



212 Giovanni Bellini *Malda Alyvų kalne*

213 Mantegna *Malda Alyvų kalne*

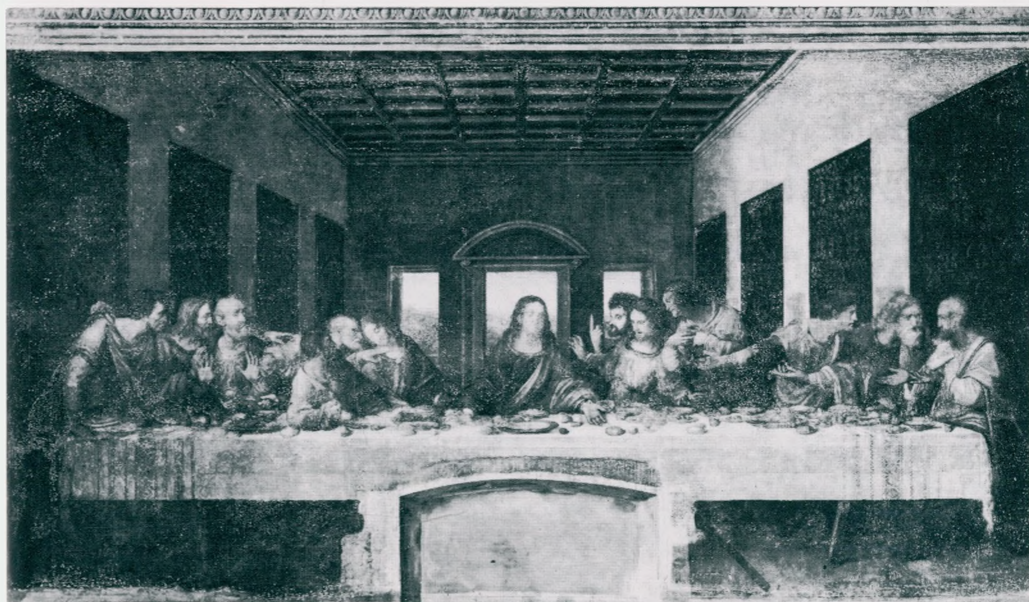


214 GIOVANNI BELLINI *Madona su Kūdikiu*

kad ir koks garbingas, šiandien labai sunykęs. Yra žinoma, kad Leonardo tapė *Paskutinę vakarienę* 1497 m., ir šis kūrinys, labiau negu bet kuris kitas, nusipelno būti priskirtas brandžiajam Renesansui. Veikiausiai ne sutapimas ir tai, kad šio vienuolyno bažnyčią ką tik užbaigė Bramante, pastatęs ją tokiu stiliumi, kuris po kelerių metų išsirutuliojo į brandžiojo Renesanso stilių. *Paskutinėje vakarienėje* svarbiausia tai, kaip toli Leonardo aplenkė savo pirmtakus, pavaizduodamas lemtingosios akimirkos, kai Jėzus pranašauja, jog vienas mokinių Jį išduosiąs, vidinę dramą. Pažvelgę į ankstesnius šio siužeto pavyzdžius, kad ir Castagno (*il. 85*) ar beveik to paties meto Ghirlandaio, aiškiai matome, kad Leonardo paprasčiausiai išdėstė apaštalus abipus centrinės figūros; vienuolikos veiduose – dievobaiminga išraiška, o dvyliktojo, kurį atskiria jau vien tai, kad jis yra kitoje stalo pusėje, net veido išraiška kitokia. Leonardo freskoje apaštalai pirmą kartą grupuojami, ir dar simetriškai, po tris mažose kontrastingose grupelėse, apimti nuostabos gręžiodamiesi viens į kitą ir taip vienas kitą atsverdami. Tačiau per šiais grupeles nuvilnijantys Jėzaus žodžiai ir jų pabudinti jausmai supina šias grupeles į sklandžią visumą. Ne piktadariška išvaizda išskiria Judą, o poza – kaip jis atšoka, išgirdęs apie savo kaltę, be to, jo vienintelio iš visų apaštalų galva atsidūrusi šešėlyje.

Anot vieno pasakojimo, nors jo tikrumu ir abejojama, vienuolyno prioras, bergždžiai stengdamasis paskatinti Leonardo kaip nors pasiskubinti, skųsdavosi, kad šis ateinąs ryte, pusvalandį pastovįs, žiūrėdamas į paveikslą, paskui brūkštelįs pieštuku tuziną kartų ir visai dienai išeinąs. Leonardo aiškinęs, kad jam sunku įsivaizduoti tokio pikto žmogaus kaip Judas veidą, bet jei išties tai skubu, jis panaudosiąs Judui prioro portretą. Suprantama, pasiūlymas nebuvo priimtas, tačiau menininko filosofo, o ne tik įgudusio amatininko, per dieną padengiančio kažkiek kvadratinių pėdų, tipas tikriausiai buvo keistokas tam priorui, o iš tiesų ir daugeliui amžininkų. XVI a. dailininko, kaip kūrybingo genijaus, protu lygaus poetui ir besiskiriančio nuo paprasto amatininko, suvokimas, be abejonės, prasidėjo nuo Leonardo.

1499 m. pabaigoje prancūzai užėmė Milaną, Sforza dinastija žlugo. Bramante su Leonardo išvyko iš miesto ir iškeliavo į pietus. Bramante



215 LEONARDO DA VINCI *Paskutinė vakarienė*

nukeliavo į Romą ir ten paskui išplėtojo architektūrines formas, savo sklandumu ir harmoningumu įkūnijusias pačią brandžiojo Renesanso esmę. Ten jis vadovavo naujos Šv. Petro katedros projektavimui. Leonardo per Mantują patraukė į Veneciją ir Florenciją, atvykęs čia 1500 m., su ilgomis pertraukomis pragyveno šešerius metus. Antruoju Florencijos laikotarpiu Leonardo padėtis buvo gerokai kitokia, negu prieš išvykstant į Milaną. Iškeliavo būdamas daug žadantis jaunuolis, o grįžtant *Paskutinės vakarienės* šlovė jau buvo pirma jo pasiekusi Florenciją. Grįžęs vėl daug laiko ir jėgų skyrė Milane pradėtoms anatomijos studijoms, ten buvo pradėjęs rašyti anatomijos knygą. Ne kas kitas, o Leonardo išrado raumens pavaizdavimo principą – nuėmus raumens masę, kuri tik dengė tai, kas po ja slypėjo, buvo galima aiškiai parodyti raumens funkciją. Akivaizdu ir tai, kad Leonardo anatomijos piešiniuose fiksuojami tikrų skrodimų rezultatai, o skrodimai, daromi medicinos reikmėms, toli lenkė anatomijos tapybos ir tapybos eksperimento poreikius, antraip būtų neįmanoma paaiškinti jaudinančio gemalo įsčiose piešinio. Ką išmokęs, neiššvaistė – 1503 m. Florencijos

216 SIGNORELLI *Paskutinio teismo* fragmentas *Pasmerktieji*

217 PIERO DI COSIMO *Lapitai ir kentaurai*

sinjorija užsakė didžiuosiuose tarybos rūmuose nutapyti florentiečių pergalę Angjario (*Anghiari*) mūšyje kaip porinę freską Michelangelo *Kašinos* (Cascina) *mūšiui*. Michelangelo pasirinko vaizduoti ne patį mūšį, bet mūšiui besirengiančių nuogų karių studiją; tai buvo himnas tobulam vyro grožiui ir vyriškumui. Leonardo nusprendė pavaizduoti patį mūšio įkarštį – įnirtingai susirėmusių vyrų ir arklių, lygiai nuožmiai besikaunančių, sūkurį, taip perteikdamas tai, ką pats vadino žvėriška karo beprotybe. Darbui atlikti pasirinko naujovišką techniką, bet, kaip jau buvo įrodyta Milane, neturėjo nei žinių, nei patirties freskų tapyboje, o jo panaudotas vaško rišiklis pasirodė ne tik niekam tikęs, bet ir žalingas, nes tirpo ir tekėjo. 1505 m. darbas sustojo, išliko vos keli piešiniai. Visa, kas žinoma apie šį paveikslą, pagrįsta tais piešiniais bei laisvomis kopijomis, padarytomis prieš galutinai sunykstant šiam kūriniui.

Kiti šio laikotarpio kūriniai – *Madonos su Kūdikiu ir šv. Ona* etiudai ir *Mona Lisa*. Etiuduose toliau sprendžiamas pirmą kartą paveiksle *Madona uolose* suformuluotas uždavinys – kaip piramidėje sukomponuoti fiziškai ir psichologiškai artimai susijusias dviejų suaugusiųjų ir dviejų vaikų figūras. Ankstyviausias jų tikriausiai yra Londone (*il. 218*) ir sukurtas, matyt, Milano laikotarpio pabaigoje. Švč. Mergelė Marija sėdi ant vieno šv. Onos kelio, prilaikydama per abi persisvėrusį Kūdikį, abiejų moterų galvos – viename lygyje, veidai pasukti vidun, abi pusiau šypsosi švelnia ir paslaptinga šypsena, suteikiančią joms linksmumo ir tarsi besikeičiančią išraišką. Tačiau apačioje grupė paplatėja, ir kompozicinė piramidė ties pagrindu veikiau plečiasi, negu gilėja, o mažas šv. Jonas nepakankamai įaustas į visą grupę. Luvro paveikslas – nebaigta tapybos kompozicija ant lentos (Londone – piešinys ant popieriaus), o apie kokį nors parengiamąjį etiudą paveikslui nieko nežinoma. Čia ant šv. Onos kelių sėdinti Švč. Mergelė Marija pasilenkė, norėdama sulaikyti Kūdikį, mėginantį apsižergti avinėlį, abi moterys labai susiglaudusios, švelnus šv. Onos žvilgsnis nukreiptas žemyn į dukterį, o Švč. Mergelė Marija su Kūdikiu žvelgia vienas į kitą; tai beveik Giotto maniera panaudotas prasmingas žvilgsnis, sujungtas su panašią Masaccio kompoziciją primenančia formalia paveikslo struktūra. Mažasis šv. Jonas pakeistas

avinėliu, o Kūdikis, globiantis savo kančios simbolį, dar labiau išplėtoja paveikslo prasmę.

Mona Lisa nebuvo nei garsi gražuolė, nei didi asmenybė, tik vieno Florencijos pareigūno žmona. Leonardo Milane buvo nutapęs keletą portretų – Ludovico širdies damos ir vieno muzikanto, dar bent dviejuose portretuose justi stipri jo įtaka, net jei pats jų ir netapė. Bėgdamas iš Milano ir prisiglaudęs Mantujoje, jis buvo priverstas pradėti Isabella d'Este portretą. Paveiksle *Mona Lisa* (*il. 219*) pavaizduotos damos bruožai labai panašūs į Švč. Mergelės Marijos ir šv. Onos bruožus etiuduose, netgi tame, kurį, kaip manoma, jis pradėjo Milane, todėl atrodo, kad švelnus ir paslaptingas veidas realiu fiziniu pavidalu įstrigo menininko minties akyse. Vasari gražbyliauja apie švelnias nutapytosios moters spalvas, drėgnas akis, subtilius vokų, lūpų ir šnervių atspalvius; dabar tarsi pro neskaidrų vandenį į mus žvelgiančioje damoje nematyti nė užuominos to natūralaus kūno, taip žavėjusio Vasari. Šis portretas tęsia *Džinevros* pradėtą portreto tipą, o ant kėdės ranktūrio rankas pasidėjusios moters poza tampa klasikine pusfigūrio portreto poza; kartojama šimtmečiais nuo Raffaello iki Rembrandto, ji tapo tokia įprasta, jog sunku įsivaizduoti, kad tada buvo nauja ir šviežia. Lango, prie kurio ji sėdi, baliustrada atsiveria į platų, šešėlingą peizažą – fantastišką, kaip ir ola, kurioje prisiglaudusi *Madona uolose*, vaizduotę kurstantį, kaip ir Leonardo kalnų vaizdai per audras bei potvynius. Paveikslas nutapytas be galo subtilia ir minkšta aliejine technika, formą modeliuojantys tonai atrodo ne tepti teptuku, o kvėpteléti ant lentos. Išliko tik pagrindinės formos – matyti šmėkštelėjanti šypsena, ilga nosis, akys, akių maišeliai dydžio sulig vokais, glotni plati vientisa kaktos plokštuma. Visada liks paslaptis, kiek tai tikra moteris, o kiek – menininko mūza, ir gali būti, kad to jis ir siekė, nes *Mona Lisa* – ne tik portreto žanro bandymas, bet ir įkūnyta idėja.

Beveik visus 1502 metus Leonardo buvo išvykęs iš Florencijos, tarnavo karo inžinieriumi į teroristinę kovą įsitraukusiam plėšikiškam Cesare Borgia; 1506 m. Leonardo susitaikė su užkariautojais prancūzais ir grįžo į Milaną. 1507 m. paskirtas Prancūzijos karaliaus Pranciškaus I dailininku, kaip buvo pratęs, krapštydamasis ir užtęsdamas darbą, jis



218 LEONARDO DA VINCI *Madona su Kūdikiu ir šv. Ona*, Londono variantas



219 LEONARDO DA VINCI *Mona Lisa*

ėmė projektuoti miesto gubernatoriaus Trivulzio ant žirgo statulą. Jis vėl ėmėsi anatomijos piešinių, pripiešė pilnus bloknotus raumenų ir embriologinių studijų. Po 1512 m., kai prancūzai pasitraukė iš Milano, Leonardo susirado naujų mecenatų Romoje, o 1513 m. ten ir išvyko, pakviestas Vatikane tarnavusio popiežiaus pusbrolio Giulio de' Medici. Leonardo išbuvo Romoje ketverius metus, tačiau jie tik pagilino neproduktyvumo sukeltą jo nusivylimą; kaip tik tuo metu Raffaello ir Michelangelo kūrė savo geriausius kūrinius. 1517 m., tikriausiai pagautas nevilties, Leonardo priėmė Pranciškaus I pasiūlymą ir išvyko į Prancūziją; mat Pranciškus I, vaikydamasis prestižo, buvo užsimojęs suburti italų dailininkų grupę. Tačiau dabar Leonardo jau buvo senas žmogus, ir gyventi jam buvo likę tik pora metų, todėl turbūt būtų logiška sakyti, kad buvo išvargęs, palaidojęs viltis ir prislėgtas ne tik gausių ir beveik nepanaudojamų savo žinių, bet ir suvokimo, kiek maža turi parodyti iš viso to, ko išmoko ir ką sužinojo. Slėgė ir likimas, kurio atnešta šlovė



220 Luini *Madona su Kūdikiu*

atskyrė jį nuo kitų; pergales tuo metu skynė jaunesni, kurie mokėsi iš jo, tačiau dabar Roma priklausė jiems, o jų prašmatni sintezės ir apibendrinimo kalba taip smarkiai skyrėsi nuo kantraus jo abejojimo kiekviena forma bei vengimo apibendrinti.

Leonardo išvykus iš Milano, ten liko tik XV a. gale daug žadėjusios mokyklos likučiai. Bramante Romoje buvo sukūręs vos kelis, bet įtakingus kūrinius, tad kaip tik Milane buvo justi mene vykstantis sujudimas, besiformuojantis naujas stilius. Iki Leonardo pagrindinis Milano dailininkas buvo Vincenzo Foppa (1427/1430–1515/1516). Jis turėjo tokį pat pasirengimą kaip ir Mantegna, buvo mokęsis Paduvoje ir pas Squarcione, šiek tiek linko į Giovanni Bellini manierą, bet kas tuo metu šiaurės Italijoje nebuvo pasidavęs šiai manierai? Tačiau jo tylų, provincialų talentą su užuominomis apie Florencijos perspektyvos supratimą bei gerokai apibendrintomis formomis ir švelniu modeliavimu tuoj užgožė kiti. Bramantino, miręs 1530 m., daugiausia dirbo Milane, ir 1525 m. ten tapo Francesco Sforza dailininku. Vardas liudytų, jog jis

buvęs Bramante sekėjas, tačiau neaišku, tapyboje ar architektūroje, nes dažnai jam priskiriami Romos griuvėsių albumai neabejotinai sukurti jo. Jo tapyba buvo keistoka, tūrių komponavimu bei kompozicijos atšiaurumu primenanti Poussiną. Leonardo įtaka sukėlė kone visuotinę sumaištį. Jo kerintis *chiaroscuro*, minkštas formų modeliavimas, nepaprasto subtilumo padūmavęs paviršius – visa buvo karštligiškai ir be atodairos kopijuojama, o paslaptingos švelnios šypsenos imitatorių drobėse virto grimasomis. Tik Bernardino Luini (apie 1481/1482–1532), pradėjęs Bramantino ir Foppa prieglobstyje, ir ne asmeninės pažinties, o tik magiško kūrinių poveikio įtrauktas į Leonardo orbitą, atlaikė pavojingą įtaką, tačiau tam paaukojo savo linksmas ir lengvas spalvas, kurias aptraukė iškankinto Leonardo paviršiaus niūrumu, bei savitą pasaulio viziją, kurią iškeitė į Leonardo natūralizmo, sujungto su švelniai idealizuotomis šypsenomis, atspindį (*il. 220*).




221 Leonardo da Vinci *Raitelio studija*



222 GIORGIONE *Kastelfranko* (Castelfranco) *Madona*

## Devintas skyrius

Du Piero della Francesca sekėjai puikiai iliustruoja XV a. paskutinių metų stilistinę įvairovę. Atrodytų, kad nei Signorelli, nei Perugino neprimena Piero, nepanašūs jie nė tarpusavyje; tačiau abu gimė apie amžiaus vidurį ir XV a. septintame dešimtmetyje tikriausiai dirbo pas Piero. Paskui Signorelli braižas išsirutuliojo į galingos linijos, kartais šiek tiek melodramatišką stilių, o beribis šio dailininko susižavėjimas kontūru ir nuogo vyro kūno teikiamų dramatinių galimybių išnaudojimas padarė jį Michelangelo pirmtaku. Perugino pats buvo Raffaello mokytojas, o jo kūriniai pradeda tarpsnį, kartais vadinamą ankstyvuoju klasicizmu, apie 1510 m. jau pranašavusiu brandųjį Renesansą.

Signorelli gimė XV a. penktame dešimtmetyje Kortonoje, ir apie 1470 m. jau turima duomenų apie šio dailininko veiklą. Keletas jo kūrinių fragmentų, datuojamų 1474 m., regis, patvirtina Piero della Francesca įtaką, bet tikriausiai jis greitai išvyko į Florenciją ir susižavėjo judėjimo bei anatomijos idėjomis, jas taikė ir plėtojo drauge su ekspresyviu Antonio Pollaiuolo ir Verrocchio kontūru. Regis, kad XV a. devintame dešimtmetyje Signorelli gavo užsakymą vienai Siksto koplyčios freskai, ir nuo tada iki mirties 1523 m. jo stilius beveik nepasikeitė, tik vėlesniems, po 1505 m. tapytiems jo kūriniams būdingas spalvų šaižumas ir monotonija. Mat paskutiniais gyvenimo metais jis žūtbūt stengėsi išlaikyti provincialią dirbtuvę, nė nebandžiusią varžytis su Michelangelo ir Raffaello kūriniais, kuriuos Signorelli buvo matęs Romoje 1508 ir 1513 m. Signorelli kūrybos viršūnė, būdingiausias šio tapytojo kūrinys ir vienas tipingiausių *quattrocento* kūrinių yra freskos, tarp 1499 ir 1503 m. nutapytos Orvieto katedroje. Koplyčią puošia keturios didelės kompozicijos ant sienų, mažesnės scenos abiejose virš altoriaus esančio lango pusėse ir dar vienas ciklas ant skliautų bei palei durų arką. Daugiau negu prieš 50 metų Fra Angelico buvo pradėjęs *Paskutinį teismą*

ant lubų virš pat altoriaus, todėl freskų tema buvo beveik apibrėžta. Signorelli pavertė ją milžiniška pesimistine pasaulio pabaigos vizija, ir galima beveik neabejoti, kad toks sprendimas atitiko ciklo užsakovų norus.

XV a. dešimtame dešimtmetyje Vidurio Italiją apėmė didesni negu paprastai politiniai neramumai; ypač nepaprasti įvykiai sukrėtė Florenciją, kai po Lorenzo de' Medici mirties jo įpėdiniai buvo ištremti iš miesto. Apokaliptinės pranašystės, kurias skleidė Savonarola, sukrėtė miestelėnus, ir vos nekilo pilietinis karas. Savonarola tol provokavo popiežių, kol prisiprašė ekskomunikos, o paskui buvo nužudytas pagal nepagrįstą mirties nuosprendį; tai įvyko sudėtingomis aplinkybėmis, tačiau jo kaltintojų barbariškumas ir kerštingumas – aiškūs ir neabejotini, akivaizdu ir tai, kad jis pats nulėmė sau tokį likimą, sąmoningai siekdamas kankinystės. Savonarola ryžosi primesti Florencijai teokratinį valdymą, tikusį tikrai ne visų florentiečių skoniui. Aišku, jo pamokslai visiems varė siaubą, nors paskaičius šiandien, jie skamba kaip išpūstas tikėjimo gaivinimas. Savonarola ypač grasino Dievo kerštu, o prancūzų užpuolimas buvo pateikiama kaip šio keršto dalis. 1494 m. prancūzai puolė pirmą kartą ir, visų nuostabai, siūbtelėjo per Italiją be jokių pastangų, pakeliui triuškindami profesionalią Italijos valstybėlių samdinių kariuomenę, nepratusią kovoti mūšiuose, kuriuose žūva žmonės. Prancūzai varėsi taip greitai, kad pasiekė Neapolį, nė nesuvokę, kas įvyko, tačiau pernelyg atsiplėšė nuo aprūpinimo linijų, ir tuomet jiems teko kautis veržiantis atgal. Tai nebepataisomai sugriovė Italijos vadų kaip profesionalių karių reputaciją, ir buvo aišku, kad moderni centralizuota valstybė, kokia tapo Prancūzija, pajėgtų valdyti netvirtą Italijos valstybėlių federaciją, o iš jų nė viena nekėlė pasitikėjimo, kaip galinti laikytis laikiniems sąjungininkams duoto žodžio. 1499 m. prancūzams grįžus ir užėmus Milano kunigaikštystę, Leonardo su Bramante ir paliko miestą. Pusę XVI amžiaus Prancūzija kariavo su Ispanija, o šios kovos dėl valdžios pusiasalyje vyko Italijos žemėje. Florencijos politinė ir ekonominė galia buvo palaužta visiems laikams, nors apskritai italai dar visą amžių pirmavo mene. 1494 ir 1499 m. prancūzų armijos pražygiavo pro Orvietą, todėl šio atokiau ant kalno viršūnės įsikūrusio

miestelio mūšiai smarkiai nenuniokojo. Šiedu išsigelbėjimai buvo tiesioginė priežastis, paskatinusi užbaigti freskų ciklą; svarbu buvo ir tai, kad Signorelli nusprendė iliustruoti baisumus, pasak Apreiškimo Jonui, lydėsiančius Antikristo pasirodymą ir pasaulio pabaigą. Ant arkos viršum įėjimo pavaizduotos įvairios scenos: dreba žemė, kalnų viršūnėse stirkso įstrigę laivai, saulės užtemimas, kraujo lietus, kaip artėjančios laikų pabaigos ženklas minimas apokrifinėse legendose. Įėjus į koplyčią, ant kairės ir dešinės sienos matyti dvi didžiulės scenos, vaizduojančios melagingus Antikristo stebuklus ir minias žmonių, kuriuos jis suviliojo prieš galutinai sutriuškinamas arkangelų. Ant dešinės sienos vaizduojama jau kita pranašysčių pakopa – kūno iš numirusių prisikėlimas: iš žemės ropščiasi žmonių kūnai ir skeletai, susitinka šeimos. Kitos dvi scenos, nutapytos iš abiejų pusių viršum altoriaus tuoj po Fra Angelico *Kristaus Teisėjo* figūra, tradiciškai vaizduoja palaimintuosius ir pasmerktuosius. Pasmerktųjų likimas leidžia visiškai išsiskleisti Signorelli vaizduotei – velniai ir pasmerktieji nupiešti kietu florentietišku kontūru; energingas paveikslas labai skiriasi nuo ankstesnių šios temos sprendimų (*il. 216*). Jo velniai nebe antgamtinės būtybės, ne žmogžvėriai ir ne vabzdžiai, jie visiškai žmogiško pavidalo, savo vargšes besiraitančias aukas kankinantys su tokiu aistringu pasitenkinimu, kokį tik ir gali pajusti žmonės, ėmęsi tokios užduoties. Jų šiurpų žmogiškumą sustiprina spalvos, nes kūnuose ir veiduose raibuliuoja visa yrančio kūno pilkų-rausvų-žalsvų spalvų su atspalviais skalė. Rėksmingos ir šaižios Signorelli spalvos šįkart dera, nes taikesnių siužetų paveiksluose jis paprastai nepataiko. *Prisikėlimo* scena – žavingas tapybinis komentaras apie tai, kuo skiriasi empirinė anatomija, užvaldžiusi Florencijos dailininkus XV a. trečiame dešimtmetyje, ir tikrai giluminės Leonardo studijos šioje srityje. Prisikėlusiųjų kaulų konfigūracijos stebina įmantrumu, fantastiškas atrodo ir figūrų raumenų žaismas. Tai nenuostabu, nes, visų pripažinimu, Signorelli giliau negu kiti domėjosi anatomija, ir net Vasari rašė, jog šis atskleidęs tikrąjį „nuogo kūno vaizdavimo metodą".

Signorelli pranašauja Michelangelo kūrinį Siksto koplyčioje – lubų freską, juo labiau – *Paskutinį teismą*, bet juodu skiria ne tik tai, kad

Michelangelo buvo lakesnės vaizduotės ir didesnis technikos meistras. Signorelli figūros apibendrina visas nuo Masaccio laikų įgytas žinias, pavienėms figūroms būdinga jėga ir aiškumas, kurio persmelkti Castagno ir Donatello kūriniai. Kaip ir Botticeli bei Filippino, didžiausia Signorelli silpnybė ta, kad jo freskose visos dalys rungiasi viena su kita, todėl susiklosto bendras sausakimšos įspūdis, nes daugybės gestikuliuojančių figūrų sumaištyje neįmanoma nustatyti, kurios figūros pagrindinės, o kurios – pagalbinės.

Perugino įnašas ir buvo pasakojimo sklandumas bei paprastumas, o to jis neabejotinai išmoko iš Piero della Francesca, mokydamasis jo studijoje sykiu su Signorelli. Perugino gimė netoli Perudžos panašiu laiku kaip Signorelli, ir mirė jie tais pačiais 1523 metais. Kaip ir Signorelli, Perugino geriausi kūriniai sukurti 1495–1500 m., o į Perudžą jis išties pasitraukė apie 1506 m., kai jo kūriniai akivaizdžiai pasirodė tokie senamadiški, kad jis nesitikėjo gauti darbo Florencijoje ar Romoje. Vėlgi kaip ir Signorelli, Perugino veikiausiai išvyko į Florenciją netrukus po to, kai išėjo iš Piero dirbtuvės, nes 1472 m. jau buvo registruotas Florencijos gildijoje. 1481 m. buvo gavęs užsakymą nutapyti pagrindines Vatikano Siksto koplyčios freskas. Tai svarbiausias XV a. pabaigos užsakymas, įspūdingo dydžio ir sudėtingo plano freskų ciklas, kurį tapyti pasamdyti visi pagrindiniai to meto tapytojai, o dauguma jų – florentiečiai, tačiau tarp pasamdytųjų buvo ir Perugino, Pinturicchio bei Signorelli. Ši padėtis taipgi atskleidžia menų būklę Romoje – tokiam didingam darbui atlikti teko kliautis laikinai pakviestais menininkais; sykiu tai pranašiškas kontrastas Romai po trisdešimt metų, kai menininkai, nors irgi suvažiavę, pavertė Romą meno centru, ir čia prasidėjo Romos ir popiežiaus meno mecenavimo tradicija. Perugino, regis, buvęs mėgiamiausias Siksto IV dailininkas, nutapė porą biblinių scenų ant šoninės sienos greta jo paties tapyto *Ėmimo į dangų* altoriaus paveikslo (šios freskos paskui sunaikintos, rengiant vietą Michelangelo *Paskutiniam teismui*) bei freską, vaizduojančią *Raktų įteikimą šv. Petrui* (*il. 223*). Ši freska iš kitų koplyčioje išsiskiria pirmiausia skaidria kompozicija, be to, architektūros elementams čia tekęs labai svarbus vaidmuo, jie nėra vien dekoratyvūs priedai. Antro plano bažnyčia – ne tik



223 PERUGINO *Raktų įteikimas šv. Petrui*

simbolis, ji stovi kompozicijos centre. Paveikslo vidinė tvarka tokia, kad žiūrovo žvilgsnis kreipiamas į vieną įvykį; perspektyvoje tolstančios aikštės plokštės, besikaitaliojančios šviesios ir tamsios masės, šalutinių figūrų ir jų grupių vieta triumfo arkos fone, – visa tai koncentruoja žiūrovo dėmesį centre. Ta pati ramybė ir tvarka matyti ir jo *Švč. Mergelės Marijos pasirodyme šv. Bernardui* (*il. 203*) – kaip objektyvumo pamoką šį paveikslą reikėtų palyginti su tos pačios temos Filippino kūriniu (*il. 202*) – bei puikioje *Nukryžiavimo* scenoje (Šv. Marijos Madgalenos Pazzi bažnyčia Florencijoje), kur Nukryžiavimas autorių domina ne kaip įvykis, bet kaip kontempliacijos objektas, slėpinys, mąstomas taikaus peizažo tyloje. Deja, abiejuose šiuose paveiksluose – Perugino Madonose tai itin krinta į akis – esama keisto tuštumo, ir blogiausia, kad tokie pamaldūs tušti veidai gali imti tiesiog erzinti. Tai kaina, kurią jam teko sumokėti už tvarkos atkūrimą vėlyvojoje XV a. Florencijos tapyboje. Kaip tik tuo metu, kai Signorelli tapė freskas Orviete, 1495–

1500 m., Perudžos Mainų rūmuose (*Sala del Cambio*) Perugino nutapytoms freskoms būdinga dauguma šio menininko dorybių ir trūkumų; be to, šis darbas turėjo lemiamos reikšmės meno istorijai, nes čia septyniolikametis Raffaello įgijo pradinę didelių freskų tapymo patirtį. Jei kartais Perugino galvos pasirodo kvailokos, o kompozicija – lėkšta, tai reikia prisiminti, kad jis ėjo prieš srovę. Jei ne Perugino, kuriam dekoratyvumas buvo tik priedas, kurio paprasti masyvūs siluetai kūrė tvarką ir ramybę, o architektūra kaip ideali ir racionali aplinka stiprino figūrų proporcijas ir harmoningumą, tai Vatikano *Stancos* niekada nebūtų dekoruotos taip kaip dabar. Raffaello būtų susiformavęs visai kitaip mąstančiu menininku, jeigu jį būtų mokiusi tik Florencijos tradicija, ir iš pat pradžių jis nebūtų nukreiptas į idealizuotų ir drovių Perugino formų pasaulį.

Raffaello freskos tapybos mokėsi Perugino studijoje, o Michelangelo šios technikos pradmenų išmoko Domenico Ghirlandaio dirbtuvėje. Ghirlandaio gimė 1449 m., mirė 1494 m., bet per neilgą gyvenimą nutapė daug didelių freskų įvairiose Florencijos bažnyčiose, vieną – Vatikano Siksto koplyčioje. Dabar jis ne itin vertinamas kaip menininkas, bet jo kūriniai yra neįkainojami dokumentai istorikui, o pagal įspūdingus jo freskų tapybos įgūdžius galime spręsti, kad Michelangelo gavo pačius geriausius šio sunkaus amato pagrindus. 1481/1482 m. Ghirlandaio gavo užsakymą Siksto koplyčioje nutapyti *Penkių apaštalų pašaukimą*, tačiau formalusis siužetas užima tik nedidelį freskos plotą, o didžioji dalis palikta puikiems visafigūriams iškilių Florencijos bendruomenės Romoje narių portretams. Manoma, ir veikiausiai teisingai, kad 1478 m. į Pazzi sąmokslą prieš Florenciją valdžiusius Medici įsipainiojęs popiežius Sikstas IV norėjęs rasti būdą, kaip parodyti susitaikinimo gestą, tad šie pagrindinių Florencijos šeimų atvaizdai turėjo būti suprantami bent kaip alyvmedžio šakelė, jei ne kaip *amende honorable* [„kaltės pripažinimas“]. Kad ir kaip ten būtų buvę, visose Ghirlandaio freskose formaliai vaizduojami religiniai siužetai su donatoriaus, jo šeimos ir draugų portretais. Garsiausių tokio žanro pavyzdžių yra Florencijos Švč. Trejybės bažnyčios (*Santa Trinità*) Sassetti šeimos koplyčioje, o dar didesnis freskų ciklas – Švč. Mergelės Marijos Naujosios baž-



224 Ghirlandaio *Marijos apsilankymas pas Elzbietą*

nyčios (*Sta Maria Novella*) chore (*il. 224*). Stiliaus požiūriu Ghirlandaio menas buvo blaivus ir šiek tiek senamadiškas, bet visiškai proziškas mąstymas atvėrė jį Flandrijos įtakai ir paliko visai nepaliestą emocinio pakilimo, stimuliavusio tokius dailininkus, kaip Botticelli. Sassetti koplyčios 1485 m. altoriaus paveikslas, vaizduojantis *Piemenėlių pagarbinimą* (*il. 225*), yra puikus Ghirlandaio temperos tapybos pavyzdys, o angelų figūros dešinėje rodo aiškią flamandų natūralizmo įtaką, ypač nepaprastojo Hugo van der Goeso triptiko, atgabento į Florenciją 1475 m. ir tapusio tokiu virtuoziškumo bei aliejinės tapybos stebuklu, kad daugelis Florencijos dailininkų rungėsi, stengdamiesi jį pranokti. Ghirlandaio *Pagarbinimo* angelai pasiskolinti iš flamandų natūralizmo, dar tiesmukiau – iš Hugo didžiojo altoriaus paveikslo, o ant žemės gulintis nuogas Kūdikėlis pakartoja šiaurietišką Kristaus gimimo ikonografinį tipą, jau daug anksčiau paveikusį Fra Filippo vėlyvąsias Kristaus gimimo scenas. Ant lovyte paversto klasikinio sarkofago yra įrašas: ENSE CADENS, SOLYMO POMPEI FULVI(US) AUGUR NUMEN AIT

QUAE ME CONTEG(IT) URNA DABIT („Aš, Fulvius Auguras iš Pompėjos, nukautas kardu netoli Jeruzalės, pranašauju, kad sarkofage, kuriame guliu, gulės pati Dievybė"). Šis sarkofagas, triumfo arka fone ir klasikiniai reljefai Švč. Mergelės Marijos Naujosios bažnyčios freskose, rodo, kad Ghirlandaio, kaip ir daugelis jo amžininkų, buvo apniktas antikinio pasaulio idėjos ir mėgdžiojo jį, žinoma, paviršutiniškai, bet tiksliai. Tokio pavidalo sarkofagas bei įrašas tokiu šriftu puikiausiai galėtų būti antikinis, be to, tai geras XV a. pabaigos įsivaizdavimo, kad krikščioniškas pasaulis natūraliai išaugo iš pagoniškosios Antikos, pavyzdys.

Ghirlandaio taip ir neišbandė aliejinės tapybos, nors jį aiškiai žavėjo šios technikos teikiamos galimybės tapyti įmantrias detales. Vienas nedaugelio italų, pasiekęs flamandams prilygstančios meistrystės, buvo keista asmenybė – tapytojas Antonello da Messina. Antonello buvo vienintelis XV a. tapytojas, gimęs į pietus nuo Romos, bet turėjęs didelės įtakos Venecijoje. Jis gimė Sicilijoje apie 1430 m., mirė ten pat 1479 m. Buvo manoma, kad smulkiai ištapyti jo aliejiniai paveikslai, kaip antai *Šv. Jeronimas savo dirbtuvėje* (*frontispisas*) liudija, jog jis tapybos mokėsi Flandrijoje, o kartais net kalbama apie jį kaip apie Jano van Eycko mokinį. Šis požiūris dabar nebėra toks tvirtas, nes Antonello galėjo būti matęs flamandų kūrinių Neapolyje, tačiau, kad ir kaip ten buvo, jo stilius grįstas Jano van Eycko, mirusio 1441 m., maniera. Jei Antonello būtų vykęs į Flandriją jaunas, apie 1450 m., jį neabejotinai būtų paveikęs Rogieras van der Weydenas, o ne Janas van Eyckas, kurio įtaka išblėso beveik tuoj po jo mirties. Pirmas datuojamas Antonello kūrinys yra *Salvator Mundi*, esantis Londone. Jame visiškai įvaldyta aliejinės tapybos technika sujungta su Sicilijos bažnyčių freskas primenančiu didžiuliu piešiniu. Atrodo, daugelis Antonello kūrinių buvo sunaikinti per įvairius žemės drebėjimus, tad dabar, kai ankstyvųjų kūrinių neišliko, tenka tik pasikliauti jo reputacija. Matyt, jo šlovė ėmė sklisti, kai 1475 m. jis atvyko į Veneciją ir čia 1475/1476 m. nutapė didelį altoriaus paveikslą Šv. Kasijono bažnyčiai (*S. Cassiano*) (*il. 226*). Apie šį altoriaus paveikslą žinoma tik iš Vienoje išlikusių fragmentų bei kopijų, kurių pagrindu ir rekonstruota jo išvaizda. Veikiausiai tai buvo vienas




225 Ghirlandaio *Piemenėlių pagarbinimas*

trijų didžiųjų altorių paveikslų, datuojamų XV a. aštunto dešimtmečio viduriu, kuriuose įgyvendinta koplyčios erdvės pratęsimo paveiksle naujovė; šitaip paveikslo figūros atrodo esančios erdvėje anapus žiūrovo pasaulio, bet ta erdvė kartu yra ir tikrosios tęsinys. Visi šie altorių paveikslai yra *Sacra Conversazione* tipo, taigi juose vaizduojama soste sėdinti Madona su Kūdikiu, o ją supantys šventieji taip sukomponuoti, jog atrodo, kad visus juos sieja emocinis ryšys. Tai nebuvo naujas sumanymas – tokia kompozicija atsirado prieš amžiaus vidurį Fra Angelico, Fra Filippo Lippi ir Domenico Veneziano paveiksluose, tačiau naujoviškas erdvinis sprendimas užmezgė dar artimesnį ryšį su žiūrovu. Mantegna kūryboje irgi yra šio tipo kūrinių, kaip antai 1459 m. Šv. Zenono bažnyčios (*S. Zeno*) altorius (*il. 110*), tačiau minėtus tris



226 ANTONELLO DA MESSINA *Šv. Kasijono bažnyčios* (S. Cassiano) *altoriaus paveikslo* fragmentas

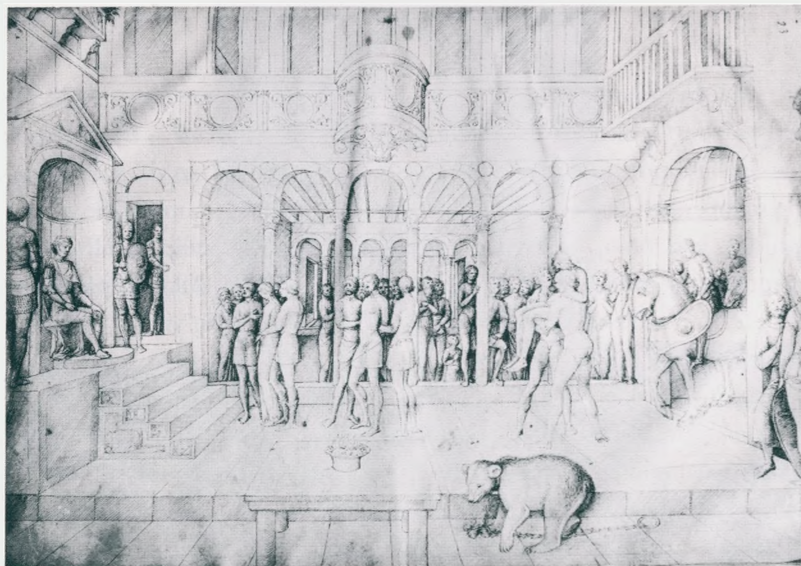
paveikslus sieja koplyčios erdvės pratęsimo paveikslo erdvėje principas. Kiti du – Piero della Francesca Breros altoriaus paveikslas (*il. 106*) ir Giovanni Bellini vienai Venecijos bažnyčiai nutapytas paveikslas, dabar žinomas tik iš dviejų menkų kopijų. Datuoti galima tik išlikusį Šv. Kasijono bažnyčios paveikslo fragmentą, todėl nėra kaip nustatyti, ar šie trys svarbūs kūriniai buvo susiję tarpusavyje. 1476 m. nutapęs savo šedevrą ir apstulbinęs venecijiečius portretisto ir aliejinės tapybos meistro įgūdžiais, Antonello grįžo į gimtąją Siciliją ir po trejų metų mirė.

XV a. pabaigos Venecijos tapybos pagrindas – Mantegna ir Antonello da Messina kūrinių lydinys. Suformavo šį lydinį tikrai svarbiausio ir tipiškiausio XV a. paskutinių metų Venecijos dailininko Giovanni Bellini pasirengimas ir polinkiai. Giovanni Bellini buvo jaunesnysis Jacopo Bellini sūnus, o tėvas iki mirties 1470/1471 m. turėjo Venecijoje gerai įsitvirtinusią dirbtuvę. Jacopo Bellini, gimęs 1400 m., buvo Gen-

tile da Fabriano mokinys, savo mokytoją lydėjęs į Florenciją, ir 1423 m. ten patekęs į policijos dokumentus. Atrodo, kad padaužos florentiečiai vaikigaliai apmėtė akmenimis saulėje džiovinamus Gentile paveikslus, o Jacopo, aistringai gindamas savo meistro interesus, taip smarkiai juos prikūlė, kad vaikų tėvai padavė jį į teismą. Jacopo Bellini susiformavo tarptautinės gotikos tradicijoje, kaip matyti iš kelių išlikusių paveikslų (*il. 227*), o aiškiausiai – iš poros eskizų albumų, kurių vienas yra Britų muziejuje, o kitas Luvre. Jie buvo palikti jo sūnui Gentile ir šitaip pasiekė mus. Tuose albumuose – šimtai piešinių, panašių į Pisanello, tačiau dar labiau juose išryškėja polinkis piešti įmantrius pasakiškų pilių ar pusiau klasikinių paminklų perspektyvinius scenovaizdžius su kur nors gilumoje glūdinčiu formaliu religiniu siužetu. Tėvo Bellini eskizų albumuose yra ir sumanymų (*il. 228, 229*), vėliau jo sūnų išplėtotų didesnėse kompozicijose. Pažymėtinas *Pietos* tipo *Laidojimas*, regis, pirmiausia kilęs iš Donatello, bet kadangi atskirų piešinių albume neįmanoma patikimai datuoti, ši kompozicija puikiausiai galėtų būti vienas svariausių Jacopo įnašų. Jaunesnysis Jacopo sūnus, gimęs tikriausiai apie




227 Jacopo Bellini
*Madona su Kūdikiu*



1429 m., vardą gavo Gentile da Fabriano garbei. Jis mirė 1507 m., didžiąją dalį gyvenimo išdirbęs tėvo dirbtuvėje. Jis buvo toks garsus portretistas, kad, sultonui paprašius atsiųsti menininką, gerai sugebantį tapyti portretus, Venecijos valdžia išrinko jį keliauti į Konstantinopolį. Daugiausia laiko jis praleidęs tapydamas didelių paveikslų ciklus, vaizduojančius scenas iš Venecijos istorijos ar labdaringų Venecijos organizacijų procesijas bei ceremonijas. Dauguma tokių kūrinių neišliko, bet išlikusieji, tarp jų ir paveikslas *Šv. Morkus pamokslauja Aleksandrijoje*, brolio užbaigtas po Gentile mirties, liudija, kad tai buvo dideli kūriniai, kaip ir dabar tebesantys Venecijoje, vienas jų datuotas 1496 m., kuriuose dailininkas daugelio asmenų grupinius portretus sujungė su pačios Venecijos vaizdais. Šių vaizdų topografinis tikslumas atspindi visų venecijiečių aistringą meilę savo miestui (*il. 230*) ir sykiu pranašauja po pustrečio šimtmečio Canaletto bei Guardi tapytus miestų vaizdus.

Gentile brolis Giovanni mirė 1516 m., nugyvenęs ilgą amžių. Jis buvo gimęs apie 1430 m., bet, kaip ir Gentile, tikriausiai dirbo šeimos versle iki tėvo mirties. 1454 m. jų sesuo Nicolosia ištekėjo už Mantegna, tad griežtos Paduvos klasicizmo formos turėjo labai didelės įtakos

228 (kairėje) Jacopo Bellini
*Kristus pas Pilotą*, piešinys



229 (dešinėje) Jacopo Bellini
*Laidojimas*, piešinys

abiem broliams; tai akivaizdu, palyginus du Nacionalinėje galerijoje Londone kabančius paveikslus *Malda Alyvų kalne*, kurių vienas nutapytas Mantegna (*il. 213*), o kitas – Giovanni Bellini (*il. 212*). Bet ir čia pastebimas Giovanni jautrumas spalvai ir šviesai, sušvelnintos formos, netgi atsirandančios nuotaikos peizažo užuomazgos, – visa rodo, kad jis tolsta nuo Mantegna ir linksta prie paprastai su Venecija siejamo juslingo

230 Gentile Bellini *Procesija Šv. Morkaus aikštėje*



koloristinio stiliaus, kurį, beje, pats sukūrė bei perdavė didiesiems XVI a. tapytojams. Giorgione, Tiziano ir Sebastiano del Piombo, – visi jie buvo jo mokiniai, ir net tie, kurie nesimokė jo dirbtuvėje, buvo giliai jo paveikti; toks įtaigus buvo jo stilius, tokia išradinga ir įvairialypė fantazija.

Dožų rūmuose nutapytus ir lyderio padėtį jam Venecijoje pelniusius istorinius paveikslus sunaikino gaisrai – tie patys, kuriuose žuvo ir Gentile da Fabriano bei Pisanello puošyba, tad apie jo valdiškąjį meną, šlovinantį Respubliką bei jos išrinktus valdovus, nieko nežinoma. Kai kurie iš oficialių dožų portretų išliko, pavyzdžiui, *Dožo Loredano* (*il. 231*) portretas, nutapytas apie 1502 m.; iš portretų, be tų, kurie įėjo į valstybinius užsakymus altorių paveikslams, yra išlikę dar keletas – Augsburgo bankininko Fuggerio bei *Vyro portretas*, esantis karališkajame rinkinyje. Šie kūriniai liudija, kad Giovanni labiau domino ne Memlingo, bet flamandiškas trimis ketvirčiais pasisukusios figūros peizaže tipas. Tačiau labiausiai jį išgarsino Madonos su Kūdikiu grupę vaizduojantys paveikslai – nedideli, asmeniniam maldingumui skirti kūriniai (*il. 214*) ir didžiuliai altorių paveikslai, kuriuose išsirutulioja naujos *Sacra Conversazione* formos. Vidutinio dydžio madonos akivaizdžiai buvo nepaprastai populiarios tarp privačių užsakovų, todėl jų kokybė gerokai skiriasi nuo nutapytų ir užbaigtų paties dailininko iki dirbtuvės meistrų sukurtų paveikslų, tik kartojančių Giovanni piešinius. Tačiau pasirašomos visos buvo vienodai: „OP. IOH. BELL.“ Signatūra – veikiau prekinis ženklas negu asmeninės atsakomybės patvirtinimas, taip tuo metu ir buvo suprantama.

Daugelis tapytojų, buvę pagrindiniai jo varžovai, tačiau mokslus ėję jo dirbtuvėje, taip pat pagamino daugybę tokių pusfigūrių madonų su visafigūriu stovinčiu Kūdikiu, dažnai stovinčiu ant parapeto peizažo fone. Toks paveikslo tipas išliko ilgai po jo mirties. Antai Catena, Basaiti, Cima, Montagna, pagrindiniai jo varžovai iš Vivarini dirbtuvės ir jo aplinkos, tapė kūrinius, kuriuose aiškiai perimti jo ikonografiniai tipai ir juntama stipri jo įtaka, tad terminu *madonnieri* [„madonininkai“] apibūdinami Venecijos dirbtuvių tapytojai, tapę šitokius labai pageidaujamus devocinius paveikslus. Jo didieji altorių paveikslų *Sacra*



231 GIOVANNI BELLINI
*Dožas Loredano*

*Conversazione* irgi susilaukė stipraus atgarsio Venecijoje bei visoje Šiaurės Italijoje. Pirmasis iš tokių tikriausiai buvo Šv. Jono ir šv. Pauliaus bažnyčios (*SS. Giovanni e Paolo*) paveikslas, sudegęs 1867 m. ir žinomas tik iš kopijų. Išsyk pastebimos tokios ypatybės, kaip į paveikslo erdvę tariamai pereinanti žiūrovo erdvė, atviras fonas su dangumi, Madonos sostas, pakeltas gerokai aukščiau šventųjų ir sosto papėdėje sėdintys žavūs muzikuojantys angeliukai. Niekada nepavyks atsakyti, kuris nutapytas pirmiausia: šis prarastasis Bellini, Antonello Šv. Kasijono bažnyčios altoriaus paveikslas (*il. 226*) ar Piero Breros altoriaus paveikslas (*il. 106*); tačiau – žinoma, remiantis kopijomis – buvo paskelbta nuomonė, kad 1480/1485 m. yra tikėtina Bellini sudegusiojo paveikslo sukūrimo data. Kitas iškilus šios serijos pavyzdys yra Šv. Jobo bažnyčios (*S. Giobbe*) altoriaus paveikslas (*il. 232*), kurį būtų logiška datuoti 1480/1485 dėl panašumo į kitus to tarpsnio kūrinius. Aukštas sostas, tęstinė erdvė, muzikuojantys angelai, – tai tie patys bruožai, bet čia figūros



232 Giovanni Bellini *Šv. Jobo bažnyčios altoriaus paveikslas*



233 Giovanni Bellini *Šv. Zacharijo bažnyčios altoriaus paveikslas*

sukomponuotos interjere, iš dešinės krinta stiproka šviesa, metanti ilgus šešėlius į apsidę ir ramiu švytėjimu užliejanti nuogus šv. Jobo ir šv. Sebastijono (abu – nuo maro saugantys šventieji) kūnus. *Mažųjų brolių Madona* (*Frari Madonna*) (*il. 234*), nutapyta 1448 m., skiriasi ir nuo Šv. Jobo, ir nuo vėlesnio Šv. Zacharijo altoriaus paveikslo tuo, kad šis kūrinys daug mažesnis, figūros – tik pusės žmogaus ūgio. Čia remtasi Mantegna Šv. Zenono bažnyčios altoriaus paveikslu, rėmo piliastrai įimti į vidinę erdvę, o šventieji atskirti nuo Madonos, sakytume, atskirose patalpose. Galutinis 1505 m. Šv. Zacharijo altoriaus paveikslas (*il. 233*) apibendrina šio tipo Bellini eksperimentus. Erdvė nuosekliai pratęsia žiūrovo pasaulį, tik žiūrėjimo taškas kitas: *Šv. Jobo altoriaus paveiksle* – apačioje, *Mažųjų brolių Madonoje (Frari Madonna)* – gerokai žemiau Madonos kojų, o šiame paveiksle pakeltas gerokai aukščiau, todėl čia atsiveria plytelėmis grįstų grindų erdvė, nusidriekianti



234 Giovanni Bellini *Mažųjų brolių bažnyčios* (Frari) *altoriaus paveikslas*

iki vienintelio sosto papėdėje grojančio angelo, sėdinčio tolimiausiame taške negilaus puslankio, palei kurį surikiuotos figūros. Gili puskupoliu dengta niša su sostu stovi lauke, nes iš abiejų pusių matyti debesuotas dangus ir medžiai, vadinasi, tai tarpinis variantas, jungiantis interjerinį *Šv. Jobo altoriaus paveikslo* tipą su *Madona*, sėdinčia atviroje lodžijoje votyviniame dožo Barbarigo paveiksle Murano katedroje. Keturi šventieji tarsi kartoja vienas kito pozą, du kraštiniai vyriškiai atsisukę į žiūrovo pasaulį, o dvi profiliu stovinčios moterys žvelgia į sostą, tačiau visų išraiška vienoda – tas pats abstraktus, tarsi kažkur nutolusio ir nereginčio žmogaus žvilgsnis. Madona sėdi ir laukia, Kūdikis, ne mažiau susirūpinęs negu Motina, kilstelėjo ranką ir suabejojo, net angelas muzikantas įsiklausė, bet ne savo grojamos muzikos, o paskutinio ką tik nutilusio garso. Vėsi sidabriška šviesa švelniai slysta formomis, užliedama jas ramiu švytėjimu – tobula ramybė ir susimąstymas. Tai seno žmogaus paveikslas, viso gyvenimo kantrių studijų ir ieškojimų

vaisius, jame nebėra skubėjimo nei nerimo, o tai ir supratimo, ir perteikimo tobulumo požymis. Tam tikra prasme – tai ir formos gulbės giesmė. Madona čia tebėra žmogiška motina su vaiku, kuris, kaip žinome, daugiau negu žmogus, tačiau paveiksle tai jokiais išoriniais požymiais neparodyta. Tai tobulas humanistų požiūrio į dieviškus dalykus įkūnijimas: dievybės prieinamumas, priešingas jos atskyrimui, nepasiekiamumui. Beje, žingsnis tokio mąstymo kryptimi yra Piero della Francesca Madonos, sėdėjusios tarp šventųjų, kilstelėjimas į aukštesnį sostą, taip labiau ją egzaltuojant *Šv. Jobo altoriaus paveiksle* arba, jei apie tai kalbame, ir *Šv. Kasijono altoriaus paveiksle*. Vėliau, nuo 1480 metų, ši kryptis įgauna pagreitį, kol amžių sandūroje tokie dailininkai kaip Fra Bartolomeo ima vaizduoti *Švč. Mergelės šlovę*, todėl paprastą žmogiškumą čia pakeičia spindinti dangiškosios vizijos didybė. Tokio tipo, jau tapusio norma, yra 1512 m. Raffaello *Folinjo Madona* (*Madonna di Foligno*). Taip Madona įgauna daug įvairių nežmogiškos prigimties atributų, tampa Dangaus Karaliene arba įgyja kitokių, mažiau egzaltuotų, bet vis tiek ypatingos ir ją išskiriančios prigimties savybių: įmantrumo, elegantiško svajingo grakštumo, sąmoningo savo vaidmens ir savo nepasiekiamumo suvokimo, kurį ji paskui perduoda Sūnui. Būta dar vienos įtakų srovės, prasidėjusios nuo Bellini ir per jo mokinius grįžusios pačiam meistrui. Tačiau jis buvo pernelyg imlaus proto žmogus, kad nepajustų srovių, kurias pats išjudino. Nuotaikos peizažas, kurio užuomazgos glūdi jau Londone esančiame Bellini paveiksle *Malda Alyvų kalne*, o galutinai jis išplėtojamas Giorgione *Kastelfranko Madonos* fone apie 1505/1507 m. (*il. 222*) arba naujoviškuose jo įkvėptuose ir paskatintuose pasaulietiškuose *Audros* (*il. 235*) ir *Miegančios Veneros* (*il. 250*) siužetuose, atsispindi daugelyje vėlyvųjų Bellini devocinių Madonų, kaip antai 1510 m. *Alberečių Madonoje* (*Madonna degli Alberetti*). Įtakų srovės transformuoja ir *Sacra Conversazione* – 1513 m. *Šv. Jeronimui su kitais šventaisiais* būdingas naujas minkštumas ir matymo vieningumas, įkvėptas jau prieš trejetą metų mirusio Giorgione. Po Giorgione mirties Bellini liko nepralenkiamas ir paskutiniais gyvenimo metais; nors Tiziano bandė užuominomis konkuruoti ir atkakliai stumti Bellini iš jo oficialios padėties, vėlyvieji kūriniai liudija šio

235 Giorgione *Audra*



236 (apačioje) Giovanni Bellini
*Dievų puota*



dailininko gebėjimą keistis taip, kad jo idėjos ir stilius spėjo žengti koja kojon su nauja prasidėjusio kito amžiaus vizija. 1514 m. *Dievų puota* (*il. 236*) yra naujoviško mitologinio žanro bandymas; švelniu elegišku erotizmu skambančiame paveiksle valstiečiais persirengę Olimpo dievai surengė dangišką pikniką; tuo tarpu 1515 m. *Damos tualeto* (*il. 237*) nuoga figūra primena poetišką Giorgione meno drovumą ir intymumą.



237 GIOVANNI BELLINI
*Damos tualetas*

## Dešimtas skyrius

Šioje knygoje aprašyta meno raida viršūnę pasiekė su karta, atėjusia po 1550 m. Šis visų menų sužydėjimo Italijoje tarpsnis vadinamas brandžiuoju Renesansu. Tai sutapo su Julijaus II (1503–1513) ir Leono X (1513–1521) popiežiavimu, o 1527 m. gegužės nelaimė – imperijos dalinių įvykdytas Romos plėšimas – tapo tokia pat neatšaukiama tarpsnio pabaiga, kaip 1914 m. rugpjūčio 4 diena, užbaigusi erą, kurią dabar prisimename kaip *La belle époque.* Tiesa, kad didieji Michelangelo šedevrai, Medici koplyčia, *Paskutinis teismas, Rondanini Pieta* ir, svarbiausia, Šv. Petro katedros projektas sukurti po 1527 m. Tačiau labai svarbu ir tai, kad šie kūriniai jau iš esmės kitokio stiliaus negu Šv. Petro bazilikos *Pieta, Dovydas,* Siksto koplyčios lubos, kitoks buvo ir Bramante sumanymas Šv. Petro bažnyčioje.

Bramante mirė 1514 m., Leonardo da Vinci – 1519 m., Raffaello – 1520 m.; jiems nukeliavus į amžinybę Renesansas tapo istorija, nes Giovanni Bellini, Piero della Francesca ir net Giorgione nuo Michelangelo ir Tintoretto skiria lemtingas posūkis. Galbūt Tiziano buvo vienintelis, sugebėjęs jį įveikti, karjeros pradžioje priartėjęs prie Giovanni Bellini, o pabaigoje – prie El Greco.

Akivaizdūs brandžiojo Renesanso bruožai gana dažnai minimi: harmonija, simetrija ir, svarbiausia, klasikinės senovės supratimas bei atkūrimas, palenkiant ją naujiems idealams. Vienas geriausių išlikusių brandžiojo Renesanso paminklų yra mažytė *tempietto* (šventyklėlė), Romos Aukso kalno šv. Petro vienuolyno (*S. Pietro in Montorio*) kieme pastatyta Bramante 1502 m. (*il. 238*). Ji žymi vietą, kur, kaip tradiciškai manoma, ant *Mons Aureus* buvo nukankintas šv. Petras. Čia vėl atgimė ankstyvosios krikščionybės apskritų šventovių, dažnai statytų kokiai šventai vietai pažymėti, tipas. Vargu ar galėtų būti dar paprastesnis projektas – apskritą šventovę supa kolonada, bet statinys tobulas savo



238 Bramante *Tempietto*, Aukso kalno šv. Petro vienuolyno bažnyčia (*S. Pietro in Montorio*)

simetrija bei paslaptinga visų elementų, kurių kiekvienas yra grynų klasikinių proporcijų, harmonija.

Buvo tikrai nelengva nuo nepaprastai sudėtingais linijiniais piešiniais grįstų Botticelli alegorijų pereiti prie paprastos Raffaello *Stancų* Vatikane didybės, ir amžininkams veikiausiai atrodė, kad daugeliu atvejų stilistiniai ankstesnių kartų pasiekimai iššvaistomi: kokia nauda iš Antonio Pollaiuollo energingų judesių bei anatomijos tyrimų ar grakščių Botticelli ritmų, jei naujosios kartos dailininkai vaizduoja savo figūras tokias ramias ir sustingusias? Paskutiniais Perugino gyvenimo metais iš jo buvo šaipomasi kaip iš senamadiško, jis ir buvo senamadiškas, tačiau buvo būtina, kad jo ankstyvasis klasicizmas parengtų kelią apgaulingai paprastoms Raffaello kompozicijoms, lygiai taip kankinami Signorelli nuogaliai veda tolyn prie vėlyvojo manierizmo Michelangelo įmantrybių.



239 RAFFAELLO *Ėmimas į dangų ir Švč. Mergelės Marijos vainikavimas*

Raffaello raida aiški. Jis gimė Urbine 1483 m., gavo provincialų išsilavinimą, daugiausia mokėsi pas Perugino. Būdamas septyniolikos, pasirodė kaip vienas daugiausia žadančių jaunų dailininkų, tačiau tokiuose kūriniuose kaip *Švč. Mergelės Marijos vainikavimas ir Ėmimas į dangų* (*il. 239*) Vatikane arba *Nukryžiavimas* Nacionalinėje galerijoje Londone, nutapytuose dar dvidešimtmečio dailininko, Perugino įtaka tebėra labai stipri. Netrukus po to Raffaello nuvyko į Florenciją ir, suvokęs savo provincialaus išsilavinimo trūkumus, ėmėsi studijuoti Leonardo ir Michelangelo. Jo *Maddalena Doni* (*il. 243*) absoliučiai remiasi Leonardo *Mona Lisa*; paveikslas *Madona su dagilėliu* (*Madonna del Cardellino, il. 240*) – vienas iš daugelio komponavimo pratybų, pagrįstų Leonardo *Madonos su Kūdikiu ir šv. Ona* etiudais (*il. 218*). *Erchercogo Madona* (*Madonna Granduca, il. 241*) – eksperimentas su tamsiu fonu, kokį naudojo Leonardo, siekdamas didesnio reljefo įspūdžio






240 (kairiame kampe) Raffaello *Madona su dagilėliu (Madonna del Cardellino)*

241 (kairėje) Raffaello *Erchercogo Madona (Madonna del Granduca)*

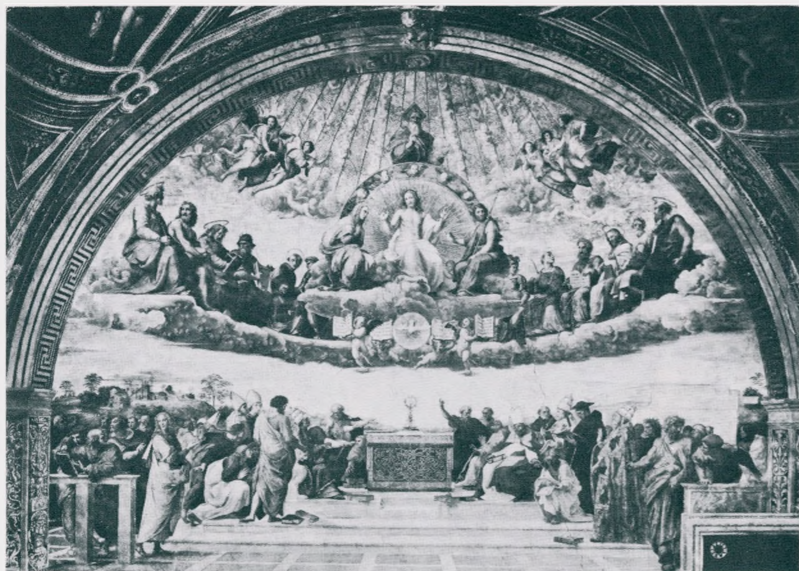
242 (apačioje kairiame kampe) Raffaello *Baldassare Castiglione*

243 (apačioje kairėje) Raffaello *Maddalena Doni*



244 Fra Bartolomeo *Švč. Mergelės Marijos pasirodymas šv. Bernardui*

ir paprastesnės kompozicijos. Visuose šiuose paveiksluose tvirtėja, stangrėja piešinys, randasi nuovoka apie kontūro galimybes, apie kurias Perugino nė nenutuokė. Michelangelo pavyzdžio dėka atsirado tokie virtuoziškumo stebuklai kaip (dabar dingęs) etiudas Sinjorijos rūmų bataliniam paveikslui. Raffaello mokėsi iš visų, ir Fra Bartolomeo buvo toli gražu ne paskutinis mokytojas. Fra Bartolomeo gimė tikriausiai 1474 m. ir buvo gal metais vyresnis už Michelangelo, tačiau tuo metu jo meistrystės lygis nebuvo daug aukštesnis už Raffaello, tuo tarpu šiam iki Michelangelo dar buvo toli. Vis dėlto Raffaello turėjo ko pasimokyti iš Fra Bartolomeo 1506 m. kūrinio *Švč. Mergelės Marijos pasirodymas šv. Bernardui* (*il. 244*), ypač lygindamas jį su Filippino Lippi ir paties Perugino paveikslais ta pačia tema. Fra Bartolomeo paveiksle aiškiai atskirtos pasirodžiusios antgamtinės figūros kairėje ir žmonių grupė dešinėje; Madona skrieja ore, kitaip negu šį siužetą vaizduojančiuose *quattrocento* paveiksluose, kur ji įeina į kambarį. Wölfflino aprašymas tikrai tinkamas: „Regėjimas pavaizduotas visai netikėtai: tai ne švelni drovi Filippino paveikslo moteris, kuri, priėjusi prie stalo, uždėjo ranką ant pamaldaus vyro knygos; iš aukštai atskrieja antgamtinė būtybė, iškilmingai



245 Raffaello *Ginčas dėl Švč. Sakramento*

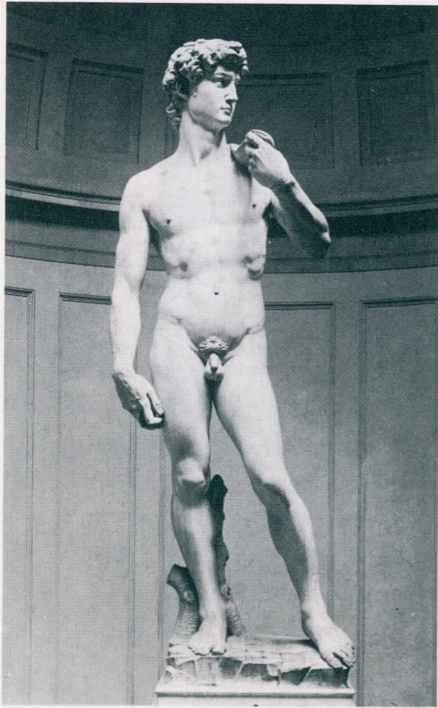
susisupusi į didžiulį plaukiantį apsiaustą, lydima aplink besispaudžiančių pagarbos ir nuostabos apimtų angelų choro. Filippino paveiksle pasirodančią Mergelę lydėjo šiek tiek susidrovėjusios, smalsaujančios merginos; Fra Bartolomeo nenori, kad jo žiūrovas šypsotųsi, jis nori pabudinti jame pamaldumą... šventasis sutinka pasirodžiusį stebuklą su pamaldžia nuostaba, ir ši būsena taip puikiai perteikta, kad Filippino atrodo banalus, net Perugino Miunchene esančiame paveiksle atrodo abejingas. Sunkaus, balto, iš paskos vilnijančio apsiausto linijos teikia dar neregėto kilnumo, o du šventieji už šv. Bernardo taip pat prisideda prie paveikslo emocinės atmosferos kūrimo..." (Wölffin. *Classic Art.*)

Apie 1508 m. Raffaello išvyko į Romą ir ten gavo didžiuosius užsakymus, per kuriuos visiškai susiformavo ir atsiskleidė jo genialumas; neišbandytas provincialas – tada jam buvo dvidešimt šešeri – gavo užsakymą dekoruoti Vatikano *Stancas*; ši užduotis nėmaž nenusileido Michelangelo ką tik pradėtam darbui Siksto koplyčioje. *Ginčas dėl Švenčiausiojo Sakramento* (*il. 245*), kaip dažniausiai, bet klaidingai vadinamas šis kūrinys, veikiausiai buvo pradėtas 1509 m., jame yra tolimų Perugino ir Fra Bartolomeo aidų; tai ypač pasakytina apie it medinių

šventųjų eilę ir pernelyg kietus debesis. Tačiau figūrų ant žemės grupavimas taip, kad žvilgsnis vedamas į paveikslo centrą, ant altoriaus stovinčios monstrancijos link, jau pranašauja tuos įgūdžius ir meistrystę, kurie suklestės visiškai susiformavusiame jo stiliuje kitoje freskoje *Atėnų mokykla*, tačiau šis kūrinys priklauso tam dailės raidos tarpsniui, kurio ši knyga nebeapima. Castiglione (pamatą anglų džentelmeno sampratai padėjusio *Dvariškio* autoriaus) portretas (*il. 242*) atspindi Raffaello tikslus ir idealus vėlesniu jo kūrybos tarpsniu. Castiglione ir prieš keletą metų nutapytos *Maddalena Doni* (*il. 243*) portretų skirtumai atskleidžia sparčią jo stiliaus raidą.

Michelangelo nebuvo toks puikus mokinys. Jis tvirtino nieko iš nieko nesiskolinęs; tiesa, kad mokymasis pas Ghirlandaio jam nedavė nieko daugiau, kaip tik freskos technikos supratimą, gautą iš vieno geriausių šio amato atstovų. Tačiau jis laikė save pirmiausia skulptoriumi, dažnai pasirašydavo laiškus *Michelangiolo schultore*, protestuodamas, kad verčiamas dirbti už tapytoją; be abejo, jo šlovė atėjo išsyk po 1500 m., ir atnešė ją *Pieta* Šv. Petro bazilikoje bei *Dovydas* Florencijoje.

*Pieta* (*il. 247*) buvo iškalta Romoje XV a. paskutiniais metais. 1496 m. Michelangelo buvo pabėgęs į Romą, kad išvengtų grėsmės, iškilusios po to, kai iš miesto buvo išmesti jo pirmieji mecenatai Medici, ir Savonarola bandė įvesti teokratinį režimą. Kebliausia buvo iškalti vieningą monumentalią grupę iš dviejų keistų pavidalų – suaugusio vyro, gulinčio ant moters kelių. Michelangelo sukomponavo juos įžvalgiai, pritaikęs pozas; jo Švč. Mergelės Marijos gestas reiškia ne raudą, ji veikiau rodo Kristaus kūną; Michelangelo pavyko taip susieti figūras, kad dydžio skirtumas beveik nepastebimas. Skulptūrinės grupės marmuro paviršius nepaprastai glotnus, joje plevena švelni užuojauta, paskui šio menininko kūriniuose beveik nebesikartojanti, ir visa kartu yra viršūnė to, ko siekė tokie XV a. pabaigos skulptoriai kaip Desiderio ir Mino. Vėlesniuose kūriniuose Michelangelo grįš prie Donatello ir Jacopo della Quercia idealų, kaip liudija ir didesnis negu natūralaus ūgio *Dovydas* (*il. 246*), užbaigtas 1504 m. Kaulėtas jaunuolis, besididžiuojantis savo jėga ir puikiausiai suvokiantis, kad įveiks nematomą priešininką, – kažkaip panašiai vis būdavo įsivaizduojamas idealus



246 MICHELANGELO *Dovydas*



247 MICHELANGELO *Pieta*, Šv. Petro bazilika, Roma

florentietis. Be abejonės, tai idealus meno kūrinys, išaugęs gryniausioje Florencijos XV a. amžiaus meno srovėje, kurios ištakos – Masaccio, Donatello ir Castagno, paskui – Pollaiuolo kariai. Todėl visai nenuostabu, kad tipiškas Florencijos *quattrocento* užbaigiantis ir Romos brandųjį Renesansą pranašaujantis kūrinys yra nuogo vyro figūra, įsitempusi belaukiant įnirtingo susirėmimo: kiekvienas raumuo po oda gula sklandžiai, ir žiūrovas jaučia tik jo idealią būseną bei giedrą pasitikėjimą, bet net Donatello kūriniuose visada būta tragiško žmogiškosios būklės suvokimo. Michelangelo šis jausmas dar aplankys ir lydės per visą ilgą gyvenimą, bet 1504 m. tai tik ateitis.

*Doni tondas* (*il. 248*), to paties meto kūrinys, kaip ir *Dovydas*, demonstruoja meistrišką kontūro techniką, leidžiančią formas suvokti kaip išrėžtus blokus, kuriuos jis tik paskui, lyg prisiminęs, padengia spalva. Labiausiai pabrėžiamas judėjimas ir išraiškingos linijos žaidimas – pui-



248 Michelangelo
*Šventoji šeima*
(*Doni tondas*)

kus kontrapostas ir galinga Mergelės kairioji ranka teikia tiek malonumo, kad į keistai nepatogų jos judesį nebekreipiame dėmesio, o ji siekia Kūdikio per petį, užuot paprasčiausiai pasisukusi šonu.

Po kelerių metų, 1508 m., Michelangelo pradėjo savo didžiąją užduotį Siksto koplyčioje Vatikane. Ilgus metus gulėdamas ant nugaros, jis interpretavo dieviškąją kūrimo dramą, tam pasirinkęs neoplatonišką vaizdiniją; jis drįso viršum altoriaus įsivaizduoti *Logos*, pirmapradį kūrybos aktą, kuriuo Dievas sutvėrė Idėją, prieš atskirdamas šviesą nuo tamsos ar sukurdamas formą iš tuštumos. (Keletą kartų per Mišias kunigas pakelia akis į dangų: vieną kartą – tardamas žodžius: „Veni sanctificator, omnipotens, aeterne Deus: et benedic hoc Sacrificium…“ Šie žodžiai tikriausiai skambėjo Michelangelo galvoje.) Tai buvo Pradžia, tačiau Michelangelo ėjo atgal iki šio pradinio taško, pradėjęs nuo paprastų, tradicinių *Tvano* ir *Žmogaus sukūrimo* siužetų, pasakotų paprastai ir žmogiškai. *Adomo sukūrimas* (*il. 249*) toks garsus, kad veik neįmanoma pamatyti jo šviežiomis akimis, kaip matė jį Michelangelo amžininkai –

paprasčiausiai kaip gyvybės kibirkštį, Dievo įžiebtą žmoguje: „Dievas sukūrė žmogų pagal savo paveikslą ... ir įkvėpė jam į nosį gyvybės alsavimą. Taip žmogus tapo gyva būtybe.“

Prieš dvidešimt metų niekam nebūtų pakakę techninio meistriškumo tokiai tobulai, lyg graikų dievo, žmogaus formai sukurti; dar mažiau būtų radęsi tokių, kurie būtų drįsę įsivaizduoti šią sceną taip paprastai – žemės po gulinčiu Adomu palikta tik užuomina, o visas svoris kliūva nerangiam mieguistam Adomo kūnui, kuris atgyja nuo impulso, atitekančio jo ranka tarsi elektros šokas. Tik Leonardo *Paskutinė vakarienė* (*il. 215*) buvo toks pat mėginimas perteikti psichologinę situaciją per gestą ir išraišką. Po dvidešimt metų visi, imituodami patį Michelangelo, būtų suteikę šiai scenai itin daug energijos, per daug intensyvumo; tik kilnumo tuose sumanymuose jau nebebūtų.

Manierizmo neįmanoma įsivaizduoti be Michelangelo impulso, pastūmėjusio visus virtuoziškumo link; Vasari tai liudija visiškai tiesiai: „Bet kas galėtų nesižavėti, netekęs žado, matydamas Jonos *terribilità*? Tai paskutinė figūra koplyčioje, ir meno galia čia tokia stipri, kad skliautas, iš tiesų išlinkstantis priekin nuo sienos, tartum atsitiesia, nes šiai krypčiai prieštarauja atgal besilenkianti figūra; taigi piešimo meno ir šviesokaitos įveiktas skliautas atsilenkia. Ak, išties laimingas amžiau! Ak, laimingieji menininkai! Jus tikrai galima taip pavadinti, nes savo amžiuje buvote apšviesti tokio šviesulio, išsklaidžiusio tamsą jums prieš akis, regėjote, kaip šis nuostabus ir nepakartojamas menininkas įveikė ir išlygino visus sunkumus... Dėkokite už tai Dangui ir stenkitės sekti Michelangelo kiekviename žingsnyje“. O visi kiti ekonominiai, politiniai ir religiniai svarstymai – tik antraeiliai.

Būtų teisinga sugrįžti į Veneciją, kuri, atlaikiusi 1508 m. į ją nukreiptą Šventąją Sąjungą, buvo vienintelė Italijos valstybėlė, iki XVI a. vidurio išlaikiusi nepriklausomybę ir toliau klestėjusi. Čia negaliojo ekonominiai nei politiniai veiksniai, tuo metu svarbūs kitoje Italijos dalyje, ir Tiziano menas išlaikė saulėtą didybę, tolimą Romos, Florencijos ar Parmos manierizmo vargams ir įmantrybėms. Tiziano braižas formavosi kryptimi, nubrėžta Giovanni Bellini ir Giorgione, kurio *Kastelfranko Madona* (*il. 222*) pagrįsta didžiaisiais Giovanni Bellini altoriaus paveiks-



249 MICHELANGELO *Adomo sukūrimo* fragmentas

lais, bet nutapyta sodresnėmis spalvomis ir gilesniais tonais. Aliejinės tapybos subtilumas ir turtingumas leido Giorgione išbandyti visiškai naujus sumanymus ir efektus, o paveiksle *Audra* (*il. 235*) jis sukūrė naują žanrą, ryžtingai atsiplėšdamas nuo peizažinės tapybos Venecijoje ir kitur. Šio mįslingo paveikslo turinys taip ir nebuvo išsiaiškintas; gali būti, kad jame nė nebuvo jokio siužeto, kaip jis paprastai buvo suprantamas XV a. tapytojo ar mecenato, nes iš tiesų dailininkas išreiškė nuotaiką, poetišką atliepą gamtos reiškiniams.

Aiškiai matyti, kad mecenatams ėmus užsakinėti ne religinio turinio paveikslus, kūrinių turinys darėsi sudėtingesnis, o daugelis ankstyvųjų mitologinių kūrinių atspindi XV a. humanizmo prigimtį, kurios principas – iš abiejų pasaulių imti, kas geriausia. Dingęs Pollaiuolo 1460 m. *Heraklis* galėtų būti interpretuojamas kaip krikščioniškos Tvirtumo dorybės *exempla*, o taipgi Pollaiuolo *Apolono ir Dafnės* mitas gali būti pateiktas kaip alegorija su krikščioniška potekste, kaip ir Botticelli *Pavasaris* (*il. 1*), kuris su savo paslėpta, bet įžvelgiama prasme toli gražu nėra

paprasta pagoniška mitologija, kaip gali pasirodyti iš pirmo žvilgsnio. Tačiau visi šie paveikslai turi turinį, kurį galų gale galima paaiškinti; XV a. dailininkams ir jų užsakovams būtų buvę nesuprantama, kad gali būti tokių meno žinovų, kurie mėgautųsi tapyba vardan pačios tapybos ir būtų pasirengę duoti menininkui visą valią. Giorgione ir Tiziano pradėjo tapyti nedidelei grupei žmonių, kurių dauguma buvo išsilavinę ir gebėjo žavėtis paveikslu tiek dėl gražiai nutapytų fragmentų, tiek dėl turinio. Ankstesni užsakovai, mėgę tapybą, bet linkę laikyti paveikslus pusiau praktiniais objektais, pirkdavo Madonos ar savo globėjų šventųjų atvaizdus. Taip buvo dėl to, kad XV a. didžiąją dalį išsilavinusių žmonių sudarė daugiausia dvasininkai arba siauros mokslo srities žmonės, ir tik pavieniai mecenatai, kaip Medici ar Gonzaga šeimos, turėjo platesnį intelektinį akiratį. Pasaulietinio išsilavinimo plitimas bei prie to prisidėjęs polinkis tapatinti išsilavinimą su lotynų ir graikų kalbų mokėjimu, tai yra humanizmas, ir išugdė tokių paveikslų kaip *Audra* ir *Mieganti Venera* (*il. 250*) poreikį. Pastarasis paveikslas liko nebaigtas dėl ankstyvos Giorgione mirties 1510 m., ir jį užbaigė Tiziano. Taip išaušo nauja meno era.

250 GIORGIONE ir TIZIANO *Mieganti Venera*



Iliustracijų ir dailininkų sąrašas

Bibliografinė nuoroda

Vardų rodyklė

# Iliustracijų ir dailininkų sąrašas

## Bibliografinė nuoroda

Labai išsami bibliografija pateikta prie kiekvieno *Encyclopedia Universale dell'Arte* (Roma–Firenze, 1958–1967, 15 t.) straipsnio. Be to, daugelį šioje knygoje minimų dailininkų apima „Rizzoli" leidyklos albumai *L'Opera completa di...* iš serijos *I Classici dell'Arte*.

# Vardų rodyklė

# MENO PASAULIS

Peter Murray, Linda Murray. *Renesanso menas*
251 iliustracija, 51 iš jų – spalvota

Renesansas prasidėjo Italijoje, tačiau tai nėra grynai itališkas reiškinys. Jis išaugo iš Europos civilizacijos, jo šaknys siekia Antiką, krikščionybės mokymą, Bizantijos kultūrą. Meninis raugas, apėmęs Florenciją apie 1420 m., išplito ir Sienos, Umbrijos, Mantujos bei Romos mokyklose; naujos idėjos sklido iš Italijos į Prancūziją, Nyderlandus, Austriją, Ispaniją ir Portugaliją. Tokius įvairius menininkus kaip Piero della Francesca, Van Eycką, Dürerį, Mantegna ir Bellini apimanti knyga užbaigiama brandžiojo Renesanso milžinų Leonardo da Vinci, Michelangelo ir Raffaello kūrybos aptarimu.
Peteris ir Linda Murray nemaža knygų yra parašę drauge, įskaitant penkiskart išleistą *The Penquin Dictionary of Art and Artists.* Linda Murray, be kitų veikalų, yra knygų *The High Renaissance and Mannerism* ir *Michelangelo* (abi iš „Meno pasaulio“ serijos) bei *Michelangelo: His Life, Work and Times* autorė; Peteris Murray yra parašęs *The Architecture of the Italian Renaissance* (taip pat serijos „Meno pasaulis“ knygą). Visos šios knygos išleistos Londono „Thames and Hudson“ leidyklos.




Knyga išleista
Atviros Lietuvos fondui
parėmus

„Švietimas Lietuvos ateičiai“ – tai projektas, atsiradęs sėkmingai sutapus Lietuvoje vykstančios švietimo reformos ir garsaus filantropo George'o Soroso veiklos pagrindinėms idėjoms bei siekiams. Jį įgyvendina Atviros Lietuvos fondas, bendradarbiaudamas su Švietimo ir mokslo ministerija.

Viršelyje
PIERO DELLA FRANCESCA
Freskų ciklo *Tikrojo kryžiaus istorija* fragmentas
Šv. Pranciškaus bažnyčia, Arecas (*Arezzo*)
Scala nuotr.

ISBN 9986-830-43-5

